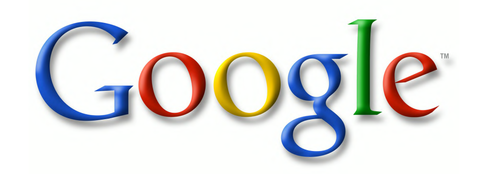


This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

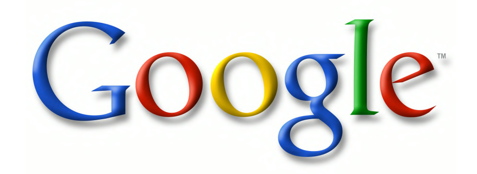
Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

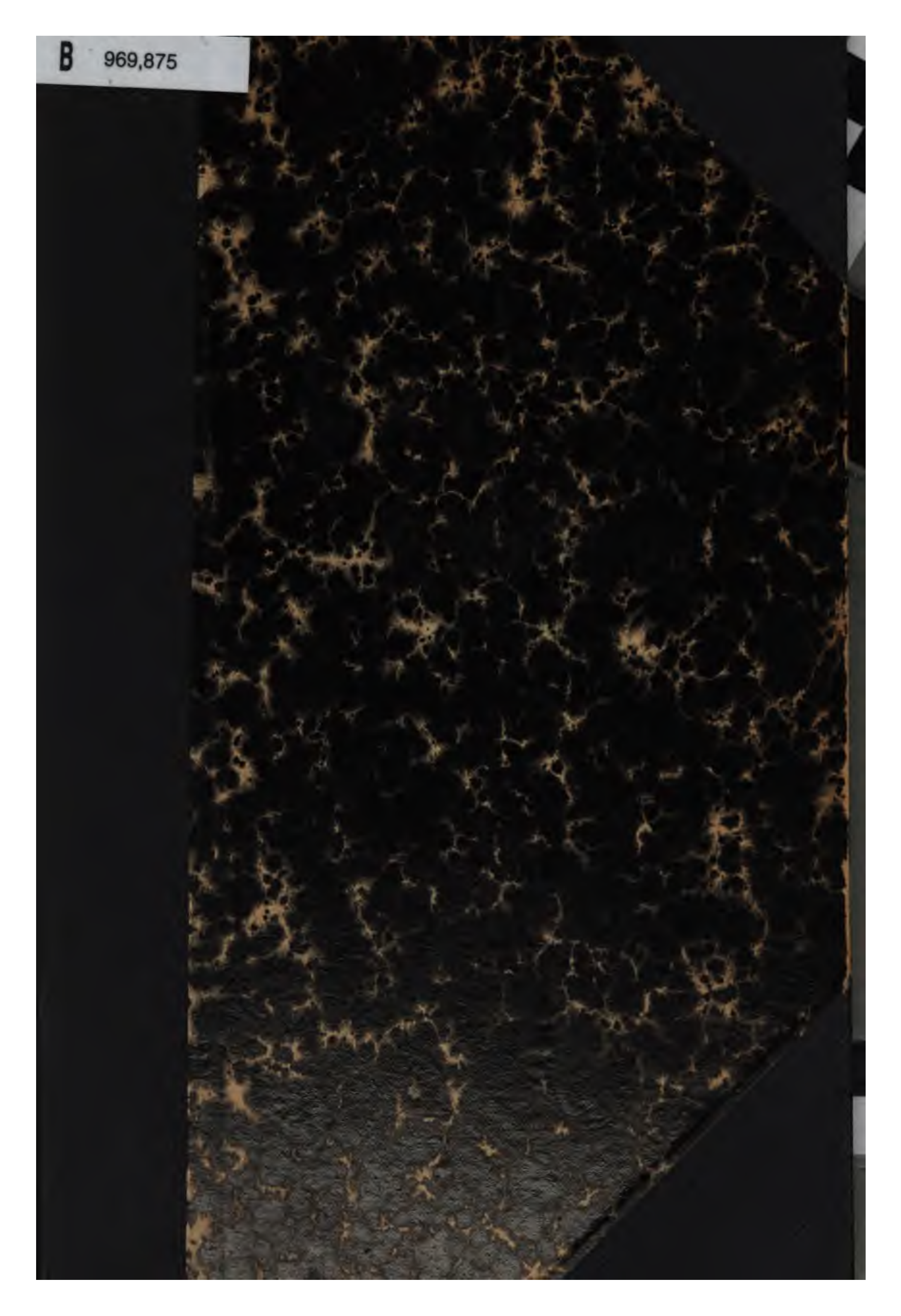
Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

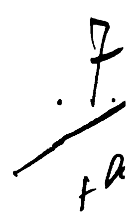
Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

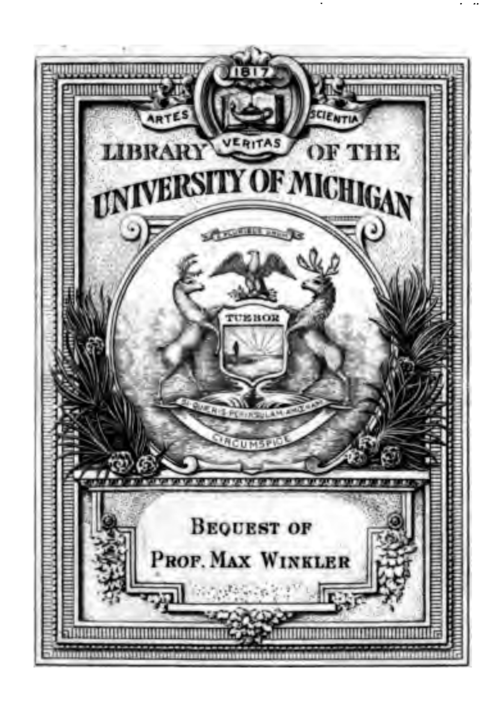
+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.


B 969,875




1817
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE
BEQUEST OF
PROF. MAX WINKLER



PALAESTRA.

Untersuchungen und Texte aus der deutschen und englischen Philologie.

Herausgegeben

von

Alois Brandl und Erich Schmidt.

XXI.

Heinses Stellung zur bildenden Kunst und ihrer Ästhetik von Dr. Karl Detlev Jessen.

BERLIN.
MAYER & MÜLLER.
1901.

PALAESTRA XXI.

Heinses Stellung zur bildenden Kunst und ihrer Ästhetik.

Zugleich
ein Beitrag zur Quellenkunde des Ardinghello.

Von

Dr. Karl Detlev Jessen.

BERLIN.
MAYER & MÜLLER.
1901.

Meinen lieben Eltern

in tiefer Dankbarkeit.

Winkler Bequest
1-8-81

Einleitung.

Viel bewundert und viel gescholten, ist der Verfasser des Ardinghello, als welcher Johann Jakob Wilhelm Heinse vor allem andern sein litterarisches Leben führt, auch in der Geschichte der deutschen Dichtung eine umstrittene Persönlichkeit. Goethes Stellung zum Ardinghello nach seiner Rückkehr aus Italien, Schillers Kritik des heinseschen Schaffens in der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung sind allbekannt.*) Für Herder war der Ardinghello „eine Debauche des Geistes“ und Wieland wird sich wohl nicht weniger drastisch darüber ausgedrückt haben, derselbe Wieland, der auf den jungen Heinse das Wort vom Seelenpriapismus gemünzt hat wegen der formvollendeten Stanzen im Anhang zur Laidion, an denen Goethe sein Entzücken hatte. Mag dieser Bezeichnung nun eine gewisse Berechtigung auch innewohnen (der Nachlass Heinses zeigt die Spuren einer abstossenden, ja geradezu perversen Sinnlichkeit oft genug), so war gerade Wieland gewiss nicht berechtigt Steine auf seinen ehemaligen Schüler zu werfen.**) Im Allgemeinen hat es aber Heinses Werken und namentlich dem Ardinghello nicht an der Anerkennung des litterarischen Publikums gefehlt.

*) Vgl. Johann Schober, Heinse. Leipzig 1882, S. 110 f. Wie wenig Rücksicht Goethe einem Manne wie Heinse schuldig zu sein glaubte, erhellt daraus, dass er in dem Briefe vom 8. Juli 1795 in seiner Korrespondenz mit Schiller für Klingers Giaffar Heinses Ardinghello drucken liess. Weimarer A. IV. 10, 276. Vgl. E. Grisebach, Das goethesche Zeitalter der deutschen Dichtung. Leipzig 1891. Vgl. übrigens auch die 372. und die 755. Xenie.

**) Karl Rosenkranz sagt in seiner Ästhetik des Hässlichen (Königsberg 1853) S. 247: „Byron malt in seinem Don Juan niemals in der Weise mit lüsternen Farben wie es Wieland thut, der sich im Auskosten des Sinnlichen gefällt.“ Dem wird man zustimmen.

9-5-34 ...

Heinse war relativ ein gelesener Schriftsteller in seinem Zeitalter. Die Göttingischen Anzeigen von gelehrten Sachen 125. Stück vom 6. August 1787 z. B. loben in einer kurzen Besprechung des ersten Bandes des Ardinghello „die lebendige Darstellung hoher Schöpfungen der Natur und Kunst", die unverkennbar bleibe, und entschuldigen deshalb in geschraubtem Stil die übergrosse Sinnlichkeit so halb und halb. Ähnlich waren alle damaligen Kritiken gehalten*), die entweder den Schwerpunkt auf die Kunstgespräche und -schilderungen legten und dann rückhaltlos lobten, oder aber den brünstigen Darstellungen sich vorwiegend zuwandten und sie durchaus verurteilten. Es ist uns nun schlechterdings nicht möglich die Wirkung der spezifischen Eigenheiten des Ardinghello (die Gemäldebriefe und die Hildegard von Hohenthal kommen weniger in Betracht) auf das breite Publikum nach Beschaffenheit und Umfang festzustellen. Immerhin sind aber Schlüsse darauf erlaubt von dem nachweisbaren Einfluss, den Heinse auf die Dichter und Litteraten der Romantik und des jungen Deutschland ausgeübt hat. Die Wirkung ist wahrlich nicht gering gewesen, sie hat sogar bis in unsere Zeit hinein gedauert. Nach zwei Richtungen hin hat sich dieser heinsesche Einfluss geltend gemacht. Einmal nach der Richtung der Emanzipation des Fleisches, der réhabilitation de la chair im Hinblick auf die antike hellenische Kultur, der individuellen Freiheit der Persönlichkeit. Sodann in dem Interesse für die Kunst und ihre sinnliche Anschauung, in dem Bestreben nach ästhetischer Anschauung von Natur und Kunst, nach ästhetischer Gestaltung des ganzen Lebens zu gelangen. Beides, das ethische Ideal der freiesten, ja ungebundensten Persönlichkeit, vornehmlich in den geschlechtlichen Beziehungen, aber auch der heisse Drang nach dem Ästhetischen, dem Schönen in Natur und Kunst und nach dem Davondurchdrungensein, nach ästhetischer „Lebensführung" (wie es ja jetzt nach Ralph Waldo Emersons conduct of life

*) Vgl. Rödel. Heinse. Leipz. Diss. 1892 S. 163 ff. wegen der übrigen zeitgenössischen Rezensionen. Ferner S. 171 ff. und über Hildegardrezensionen S. 189 ff.



heisst), beides sind Erscheinungen die ihre Wurzeln in der Kultur der Renaissance haben. Heinse aber war hier vielfach der Mittler neben Goethe, dessen gewaltige Renaissance-Individualität erst jetzt kulturell zu wirken beginnt. Man verstehe mich recht, es liegt mir durchaus fern, Heinse zum Kulturheros aufzubauschen. In seiner Persönlichkeit und in ihrem dokumentarichen Ausdruck in seinen Werken lagen aber gerade jene beiden Strömungen offenkundig, greifbar und verständlich, enthusiastisch zwar, aber niemals sentimental, auch ohne jede tiefere Vergeistigung da. Das mag ihre grosse Wirkung zum Teil erklären.*)

Nach der ersten Richtung weisen Friedrich Schlegels Lucinde**), Clemens Brentanos Godwi***) und durch Laubes†) Vermittelung die sexuellen Ideale des jungen Deutschland. Ja noch in den neunziger Jahren des verflossenen Jahrhunderts wurde der Ardinghello in dem extremindividualistischen Berliner „Sozialisten“ abgedruckt, mit Auslassung der kunstbeschreibenden Partien! Der Abdruck verfiel aber dem preussischen Staatsanwalt.

Noch mannigfaltiger ist Heinses Einfluss in der Kunstauffassung und Kunstkritik zu verspüren. Hier war es das alles Pedantismus und theoretischen Kleinkrams bare lebendige Kunstgefühl Heinses, das in der Romantik begeistert nachklang. Die ästhetischen Arbeiten der Brüder Schlegel und

---

*) Ich beabsichtige nicht hier eine erschöpfende Arbeit über Heinses Nachwirkung in der deutschen Litteratur zu geben, ich werde mich darüber aber später an anderer Stelle aussprechen. Hier gebe ich nur einen ganz kurzen Abriss oder Hinweis auf das, was bis jetzt litterargeschichtlich darüber festgestellt ist.

**) Über Einwirkung Heinses auf die Romantik vgl. R. Hayms Romantische Schule S. 120, 132, 298 ff. u. a. O.

***) Vgl. Alfred Kerr, Godwi, ein Kapitel deutscher Romantik. Berlin 1898. Dazu die inhaltreiche Besprechung Oskar Walzels im Anzeiger f. d. A. XXV, 305 ff.

†) Georg Brandes, Die Litteratur des 19. Jahrhunderts in ihren Hauptströmungen 6. Bd. Das junge Deutschland, 1890, behauptet Einfluss Heinses auf „Das junge Europa“ Laubes.

Carolinens*), Wackenroders Herzensergiessungen und seine Phantasien über die Kunst (mit Tieck zusammen**), indirekt auch der Maler Philipp Otto Runge***) sind von Heinse beeinflusst, so stark auch sonst die Gegensätze im Wesen Wackenroders und Runges zu dem Heinses sich darstellen mögen. Nach beiden Richtungen hat Heinse eingewirkt auf Tiecks Roman „Franz Sternbalds Wanderungen“ (Berlin 1798)†). Einwirkung Heinses auf Hölderlins Hyperion ist ebenfalls erwiesen worden.††) Auf E. T. A. Hoffmanns Kreisleriana mag wohl (was das Musikästhetische angeht) Hildegard von Hohenthal Einfluss gehabt haben, der in Robert Schumanns musikalischen Schriften aufgezeigt worden ist.†††)

Das erste litterarische Verdienst hat sich Heinrich Laube um den Dichter des Ardinghello erworben. Er veranstaltete 1838 die erste Gesamtausgabe der heinseschen Schriften, von den Übersetzungen abgesehen. Es ist für einen Germanisten

---

*) An den „Gemälden“ (Dresden 1798) arbeitete Caroline Schlegel mit. Vgl. Koberstein 3[4], 2238. A. Werke ed. Ed. Böcking Bd. 9. Sonette über Gemälde Werke Bd. 1. 305 ff. Siehe Emil Sulger-Gebing, die Brüder A. W. und F. Schlegel in ihrem Verhältnisse zur bildenden Kunst dargestellt. München 1897.

**) Heinses Kunstauffassung verglichen mit der Wackenroders bei Haym, Romantische Schule S. 120.

***) Vgl. Ph. O. Runge, Hinterlassene Schriften. Hamburg 1841. 2 Bände.

†) Vgl. Haym, Rom. Schule S. 132 und H. Prodnigg, Über Tiecks Sternbald und sein Verhältnis zu Goethes Wilhelm Meister. Progr. der Oberrealschule zu Graz 1892.

††) Haym, Rom. Schule S. 298, 300. Vgl. auch R. Müller-Rastatt, Friedrich Hölderlin, Bremen 1894. Übrigens ist's interessant zu wissen, dass Heinse mindestens den 1797 erschienenen 1. Theil des Hyperion kannte und schätzte. Er schreibt nämlich an Sömmering den 24. 10. 1797: „Hyperions Briefe sind voll lebendiger Empfindung und tiefem Gefühl. Er ist ein Apostel der Natur. Es sind Stellen darin, als von Seite 86 an, so warm und eindringend, dass sie selbst den alten Kant ergreifen und von seinem Schein aller Dinge bekehren sollten.“ Wagner, Sömmering I, 369.

†††) Nämlich von Spitta: „Über R. Schumanns Schriften“ in der deutschen Rundschau Bd. 73. (1892) S. 382 ff.

ein Leichtes Ausstellungen an ihr zu machen, für die Zeit war sie eine ganz beachtenswerte Leistung. In einem „Schlusswort des Herausgebers“*) legt er Rechenschaft ab von seiner edierenden Thätigkeit. Mit Treue und Gewissenhaftigkeit hat er alles gegeben, was ihm zugänglich war, nichts unterschlagen und wissentlich nichts hinzugethan.**) Akribie in der Textbehandlung von ihm zu verlangen, wäre unbillig, da doch Lachmanns Lessingausgabe (1838—40) hierfür erst die Bahn brach.***) Es liegt ein Ton warmer, inniger Anteilnahme an der Persönlichkeit des von ihm neubelebten Schriftstellers in den Worten des Schlussworts, mit denen er über den Misserfolg seines Aufrufes berichtet, der um Mitteilung heinsescher Lebensumstände und ungedruckten Materials für des Autors Leben und Schaffen bat: „Wenig, Nichts hat sich gemeldet; ein herbes Zeugniss, wie einsam Heinse über das Feld nach seiner Grube gewandert ist.“†) Gar so einsam ist nun Heinses Leben nicht gewesen, wie Laube annimmt. Heinses Briefe an Sömmering zeigen ihn vielmehr in anregender Freundschaft mit dem grossen Anatomen und dessen Familie und im Verkehr mit hochgebildeten Menschen während seiner letzten Lebensperiode.††) Aber jene Worte offenbaren das warme Gefühl, das ein Litterarhistoriker seinem Gegenstande, seinen Persönlichkeiten

*) Heinses Werke ed. H. Laube X, 381 ff.

**) E. Schmidt hat gezeigt, dass Laube irrtümlich zwei Schäfergedichte Rosts als Heinses Eigentum mitaufgenommen hat. (W. X, 69 ff.). Im Anzeiger f. d. A. III, 22 ff.

***) Behaghel (Vierteljahrsschrift f. Litteraturgesch. 1890 (3. Bd.) 186 ff.) hat den Text des Ardinghello bei Laube mit den Originalausgaben verglichen. Laube hat entweder die 2. Originalausgabe (1794) sehr fehlerhaft abgedruckt, oder aber einen Nachdruck zu Grunde gelegt. Da mir Nachdrucke nicht zugänglich waren, konnt' ich dem nicht nachgehen. Die Vermeidung des Hiatus aus Rücksichten des Wohlklangs hat der musikalische Heinse aber schon in seiner Laidion konsequent durchgeführt (diese erschien 1774), nicht erst in der 2. Auflage des Ardinghello, wie Behaghel meint.

†) Werke ed. Laube X, 382.

††) R. Wagner, S. Th. von Sömmerings Leben und Verkehr mit seinen Zeitgenossen. Leipzig 1844.

entgegenbringen muss, wenn anders er seinen Beruf nicht verfehlen will. Laube hatte dies Heinse gegenüber; wobei immerhin zugegeben sein mag, dass die Tendenz bei der Veranstaltung der Ausgabe für Laube den Ausschlag gab. Seine Charakteristik desselben zu Anfang seiner Ausgabe ist bei dem dürftigen Material, das ihm zur Verfügung stand, zwar lückenhaft, aber sie steht immer noch turmhoch über den Arbeiten der zwei letzten Biographen Heinses, Schober und Rödel. Neben mancher schiefen, ja unrichtigen Auffassung im Einzelnen hat doch Laube den springenden Punkt in der Bedeutung Heinses richtig erkannt, sein für die Zeit ganz ausserordentliches Kunstverständnis und sein Kunstempfinden. Darum erblickt er ganz richtig im ersten Düsseldorfer Aufenthalt die Krisis und in der italienischen Reise das Ereignis seines Lebens.*)

Gervinus giebt in seiner Geschichte der deutschen Dichtung**) sein voreingenommenes Urteil über Heinse ab. Niemand wird von diesem leidenschaftlichen Patrioten und Grossdeutschen, dem Manne mit den starken Sympathien und Antipathien, gerade über Heinse ein sorgfältig abgewogenes Urteil erwarten. Direkt falsch aber wird die Darstellung der kunstästhetischen Stellung Heinses bei Gervinus. Dass Heinse die Genrebilder der Niederländer den grossen Italienern gleichgestellt hätte, trifft auf keine Periode seines Lebens zu, nicht einmal zur Zeit der Abfassung der Gemäldebriefe; ganz und gar nicht aber stimmt es für den italienischen Aufenthalt und den Ardinghello. Gervinus' klassizistischer Eifer ist also übel angewandt. Auch was er über Heinses Verhältnis zu Winckelmann und Rubens sagt, ist mindestens sehr schief.

Den kompetenten Beurteiler fand Heinse erst in dem unvergesslichen Hermann Hettner.***) Seine Darstellung ist

---

*) Werke ed. Laube I, S. 62 der Einleitung.

**) In der 5. Auflage (K. Bartsch) V, 2—16.

***) Hettner hat in Westermanns Monatsheften Bd. 21 (1867) S. 248 ff. einen Essay über Heinse veröffentlicht, der sich im Wesentlichen mit der Darstellung in der Litteraturgeschichte des 18. Jahrhunderts deckt: 3. Aufl. III 3, 6. Kap.

in kleinem Rahmen noch immer das Beste, was über Heinse gesagt worden ist. Zur Beurteilung Heinses war unter allen Litterarhistorikern ja gerade H. Hettner durch seine intime Kenntnis des Zeitalters der Aufklärung und seiner geistigen Strömungen, vor allem aber durch seine gediegene philosophische und kunstästhetische Bildung befähigt.*) Sein Verhältnis zu Rousseau und vor allem Heinses kunstästhetische Bedeutung hat Hettner zuerst voll erkannt und in helles Licht gesetzt.

Dagegen ist Wilhelm Scherers Behandlung Heinses dürftig und endigt mit der bequemen Einschachtelung desdelben in den Sturm und Drang.**) Neuerdings hat sich Otto Harnack, an Hettner unverkennbar anschliessend, über Heinse ausgelassen ohne etwas Neues zu Tage zu fördern.***) Die abschliessende Biographie Heinses fehlt noch. Wir dürfen sie erhoffen von dem vortrefflichen Neuherausgeber des Briefwechsels zwischen Gleim und Heinse, Karl Schüddekopf.†) Denn was Schober und Rödel in ihren biographischen Büchern über Heinse geliefert haben ist einmal deshalb nicht genügend, weil beide den Nachlass Heinses nicht benutzt haben (obwohl wenigstens Rödel von dem Vorhandensein des Nachlasses Kenntnis gehabt hat)††). Dann kann man aber auch bei beiden von einem wirklichen Herausarbeiten der Bedeutung Heinses kaum etwas verspüren, und von einem Fortschreiten über Hettner hinaus darf bei ihnen garnicht die Rede sein. Als Zusammenfassungen des Thatsächlichen der Lebensereignisse Heinses sind sie jedoch zu brauchen.†) Den Anfang zur philologisch-wissenschaftlichen Bearbeitung Heinses

---

*) Hettner hat sich auch um die Erschliessung des heinseschen Nachlasses bemüht: „Aus W. Heinses Nachlass“ im Archiv für Litteraturgesch. 1881 (10. Bd.) 39 ff., 372 ff. Siehe später Nachlass No. 55.

**) W. Scherer, Geschichte der deutschen Litteratur. 4. Auflage. 1887. S. 514.

***) Otto Harnack, Deutsches Kunstleben in Rom im Zeitalter der Klassik. Weimar 1896. S. 52, 53.

†) Vgl. weiter unten die Bibliographie.

††) Rödel, Heinse S. 118.

hat kürzlich Sulger-Gebing gemacht, worüber Näheres in der Bibliographie und im Text.

„Heinse ist ein so reichbegabter und vielseitiger Geist, dass es sich wahrlich lohnt, in ihm die Spreu von dem Weizen zu sondern,“ schliesst H. Hettner in der Litteraturgeschichte sein Kapitel über Heinse. Aus einer Untersuchung von Lessings Kunstkennerschaft (in der modernen Abteilung des germanischen Seminars, unter Leitung des Herrn Professor Erich Schmidt) erwuchs mir die Idee, Wilhelm Heinse auf den Pfaden seiner Kunsterkenntnis und ihrer Entwicklung nachzugehen. War das Ergebnis, wie zu erwarten, bei dem scharfsinnigen Verfasser des Laokoon ein ziemlich dürftiges, negatives, so ergab sich für den Ardinghellodichter, namentlich durch die reichlichen Aufschlüsse die der Nachlass gerade über diese Frage brachte, eine reichliche Ernte. Das Zentrum von Heinses Persönlichkeit, seine helle Sinnenfreude, woraus alles bei ihm entspringt, was man bei ihm als charakteristisch, bald als verdammens- bald als rühmenswert ansieht, wurde dadurch in helle Beleuchtung gerückt. Rahel schreibt im Jahre 1808 über ihn*): „Warum hast Du mir das Buch nicht viel heftiger empfohlen? da Du doch von Schlegels Gemäldebeschreibung so eingenommen bist! Wie andrer Art sind die Heinses! Dem hat Gott seine richtigen fünf Sinne gegeben — und allen ein weites Gesicht — und dann den köstlichen, von Musen und Grazien bereiteten, von Apoll bewilligten, dazu, der sie alle zusammenhält; kann mir wirklich einen gut ausgestatteten, einen solchen, nicht denken, ohne einen Areopag von Göttern, die ihm Gaben mitgeben auf die Erde!“ und so geht es in überschwänglichen Worten weiter Und doch büssen Heinses Kunstschilderungen beim Lesen auch heute noch nichts von ihrer frischen Anschaulichkeit ein. Möge es mir gelungen sein, nach Hettners Wort „die Spreu von dem Weizen zu

---

*) Von Laube mitgeteilt W. I, S. 63 der Einleitung. Rahel meint gewiss den von Wilhelm Körte 1806 bei H. Gessner in Zürich herausgegebenen Briefwechsel zwischen Gleim, Wilhelm Heinse und Joh. von Müller, der die Düsseldorfer Gemäldebriefe enthält.

sondern“ in dem, was er zur bildenden Kunst und Ästhetik der Nachwelt überliefert hat. Das Bewusstsein habe ich wenigstens, dass die Arbeit keine müssige und unnütze gewesen, die ich darangewandt habe.

Den ersten Hinweis auf den Nachlass verdanke ich meinem verehrten Lehrer Herrn Prof. Dr. Erich Schmidt*), dessen Gelehrsamkeit dieser Arbeit bei so manchen Punkten zugute gekommen ist, die ich unmöglich alle anführen kann. Ihm und Herrn Dr. C. Schüddekopf in Weimar, sowie den Verwaltungen der Stadtbibliothek zu Frankfurt am Main und der Königlichen Bibliothek, die mir es ermöglichten den heinseschen Nachlass in Berlin durchzuarbeiten, endlich auch Herrn Prof. Dr. Stern von der Handschriftenabteilung der Berliner Kgl. Bibliothek, sage ich meinen wärmsten und ehrerbietigen Dank.

---

*) Verdienstlich, wenn auch unzulänglich, waren die Bemühungen Hans Müllers in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 3. Bd., woselbst Mitteilungen über und aus dem Nachlass gemacht werden.

Bibliographisches.

Ich zitiere den Ardinghello*) nach der 2. Originalausgabe vom Jahre 1794, 2 Bände, Lemgo, im Verlage der Meyerschen Buchhandlung (Ardingh. abgekürzt); ferner die Laidion nach der Originalausgabe, Lemgo, 1774; die übrigen Schriften nach Laubes Ausgabe in 10 Bänden, Leipzig 1838**) (abgekürzt W. I, S. u. s. w.).

---

*) Zu den Ardinghelloausgaben vgl. Behaghels Bemerkungen in der Vierteljahrsschrift f. Litteraturgesch. III, 189 ff. Die 1. Auflage (1787 in 2 Bänden erschienen) wimmelte von Druckfehlern, worüber sich Heinse in einem Briefe an Fritz Jacobi vom 18. 9. 1787 schwer beklagt (vgl. Schüddekopf, Briefwechsel zwischen Gleim und Heinse II, 238). Die 2. Auflage hat diese Druckfehler, auch Nachlässigkeiten im Stil verbessert. Auch die Wortstellung ist in der 2. Auflage sorgfältiger geworden (z. B. B (= 2. Auflage) I, 5 Z. 13 ff. gegenüber A (= 1. Auflage). Orthographische Änderungen bilden eine andere Kategorie, z. B. B I, 19 Z. 26 heurathen — A heirathen; B I, 47 Z. 4 flisterten — A flüsterten; B I, 54 Z. 8 nämlich — A nehmlich; B I, 279 Z. 12 erzähle — A erzehle, und zahlreiche ähnliche Stellen.

B I, 45 Z. 4—22 ist Zusatz von B, fehlt also in A ganz. Die beiden folgenden Absätze bei B sind infolgedessen etwas verändert.

Der Exkurs über die griechische Sprache ist in B erweitert; B I, 51 Z. 14–52 unten ist wiederum Zusatz von B. Die drei ersten Absätze in B I, 53 sind verändert und umgestellt A gegenüber. Die übrigen kleinen Zusätze oder Abstriche von B sind obwohl häufig, doch recht unwesentlich. Im Ganzen genommen darf man sagen, dass dem innern Wesen nach B und A ziemlich identisch sind.

**) Ein weitverbreiteter Abdruck der laubeschen Ausgabe ist die bei Emil Graul, Leipzig 1857, erschienene „Originalausgabe“ und zweite Auflage von Wilhelm Heinses sämmtlichen Schriften (in einer

Der Verlag der Insel kündigt jetzt eine von Dr. Carl Schüddekopf besorgte Gesamtausgabe der Werke Heinses an. Als Probe erschien in der Insel, Juniheft 1901 S. 291 ff., der Schluss der Tagebücher aus Italien.

Die bei Gödeke, Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung, 2. Auflage, IV. Bd. S. 340 ff. verzeichnete Litteratur über Heinse ist benutzt worden, ich verweise also darauf.

Dazu kommen noch folgende Schriften über Heinse:

Richard Rödel, Johann Jacob Wilhelm Heinse. Sein Leben und seine Werke. Nach den Quellen bearbeitet. Diss. Leipzig 1892 (zitiert: Rödel).

Briefwechsel zwischen Gleim und Heinse. Herausgegeben von Karl Schüddekopf. 2 Bde. Weimar 1894/95. (U a. T. Quellenschriften zur neueren deutschen Litteratur- und Geistesgeschichte, herausgegeben von Albert Leitzmann II und IV — zitiert Sch.)

Emil Sulger-Gebing, Heinses Beiträge zu Wielands Teutschem Merkur in ihren Beziehungen zur italienischen Litteratur und zur bildenden Kunst. In der Zeitschrift f. vgl. Litteraturgeschichte, herausgegeben von Max Koch. Neue Folge. Bd. XII, S. 324—353.

Ebenso habe ich die in Gödekes Grundriss, 2. Auflage, Bd. IV S. 4 f. verzeichneten Schriften zur Ästhetik zu Rate gezogen. Ferner vorzüglich:

Max Schasler, Kritische Geschichte der Ästhetik. Berlin 1872 (zitiert: Schasler).

K. Heinrich v. Stein, Die Entstehung der neueren Ästhetik. Stuttgart 1886 (zitiert: v. Stein).

Max Dessoir, Geschichte der neueren deutschen Psychologie. I. Bd. Von Leibniz bis Kant. 1. Auflage. Berlin 1894 (zitiert: Dessoir).

Alles Übrige ist an Ort und Stelle zitiert und bezeichnet.

„Volksbibliothek deutscher Classiker"). Dies erhellt deutlich daraus, dass wie bei Laube die Vorrede der zweiten Auflage (von 1794) hinter dem Vorbericht zur ersten Auflage steht, während es bei der Originalausgabe umgekehrt ist.

Wort geht auch die hohe Wertschätzung Raphaels wohl zurück, die sich bereits in einem Gedichte für die Gleimsche „Büchse“ ausspricht:*)

„Der Satz glaub' ich wird veste stehen:
„Wer einen Raphael zu sehn,
Zu lesen einen Klopstock nicht versteht,
Ist Maler nicht und nicht Poet.“

Eigene Anschauung Raphaels besass Heinse, als er dies schrieb, wohl kaum. Interessant sind auch die ersten Regungen seines Talents anschaulicher Beschreibung von Gemälden, das er später zu so hoher Virtuosität ausbilden sollte. Es sind zwei kleine Gedichte, die sich in seinem Nachlasse vorgefunden haben:**)

Bey einer Landschaft von Claude le Lorrain

„Bacchidion, diess wär' ein Land für unsre Liebe!
So voll von süssem Geist in Busch und Bad und Thal
Und Wald und Berg. O wär' ich hier mit Dir! ich bliebe,
Und käm' ein Engel hundertmahl
Mit Flammenschwerd. Ich rief, wir gehen nicht!
Ich schlüge mich mit ihm. Bey Gott! ich ginge nicht.“

Über die Madonna von Guido.***)

„In diesem süssen Blick lässt Gott sich hier erblicken,
Wie Sonn' in Luna's Schein. O Himmel! o Entzücken!
Bis aus den Spitzen strahlt's hervor vom blonden Haar
So kann's der Erdentöchter keine fühlen,
Die nicht von Gottes Geist in taumelnden Gefühlen
Mit Liebesfittichen einst überschattet war.“

---

*) Bei Pröhle, Lessing, Wieland, Heinse. Berlin 1877 S. 276.

**) Nachlass Heft 36, bisher ungedruckt.

***) Wo Heinse die Gemälde von Reni und Claude Lorrain gesehen hat, ist schwer zu sagen. Sicher aber nicht in Düsseldorf, denn die dortige Galerie besass keinen Claude und die Himmelfahrt der Maria von G. Reni kann nicht gemeint sein. Also muss man die Gedichte vor 1774 ansetzen. Vgl. Galérie Electorale de Dusseldorf, ou catalogue raisonné et figuré de ses tableaux, composé par Nicolas de Pigage. Bâle. 1778. 2 vols. (Ich zitiere es im Folgenden mit Pigage.) Die „Assomption de la vierge“ von Guido steht unter Nr. 201, im amtlichen Katalog der älteren Pinakothek in München jetzt Nr. 1170.

Dem Modegeschmack des 18. Jahrhunderts, das den Guido Reni weit über Raphael erhob,*) zeigt er sich noch verfallen. Charakteristisch aber ist hier schon seine Vorliebe für die Landschaft, insbesondere für Claude Lorrain. Sie hat ihn in der Folge nie mehr verlassen, sie ist sogar, durch Rousseaus Einfluss, immer mehr gewachsen, wie wir sehen werden. Auch den sexuellen Einschlag wollen wir nicht übersehen, er gehört zu Heinses Wesen. Wir bemerken diesen Zug bereits in der Laidion, diese Verknüpfung von Kunst- und Geschlechtssinnlichkeit, von „Kunst und Brunst", wie man es formuliert hat. In der Laidion steht Heinse noch ganz und gar unter Wielands litterarischem Einflusse.**) Seine „Grazienphilosophie" zeigt sich auch in den ersten vagen, kunstästhetischen Anschauungen, die wir von Heinse

*) Vgl. H. Grimm, Raphael 3. Aufl. 1896 S. 249.

**) Die Einwirkung Wielands, namentlich durch „Musarion oder die Philosophie der Grazien" 1768, hat nicht lange gedauert. In Düsseldorf bereits hat sich Heinse von ihm emanzipiert. Dazu mag eine berechtigte persönliche Gereiztheit seinem ehemaligen Lehrer gegenüber geholfen haben. Ästhetisch hätte sich Heinses auf sinnliche Wirklichkeit gerichteter Geist ohnehin bald von ihm losgemacht. Aber ohne Wielands persönliches Verhalten wäre es bei Heinse nie zu so scharfen Urteilen gekommen, denn dieser war eine innerlich durchaus liebenswürdige und dankbare Natur. Das zeigt sein Verhalten gegen den alten Vater Gleim, die zartfühlenden Briefe die er dem geistig ihm längst entfremdeten alten Herrn später schickt (Sch. Bd. II). Die kommende Biographie Heinses wird auch diese persönliche Eigenschaft Heinses ins rechte Licht zu setzen haben. Vgl. das Urteil Heinses über den Oberon im Nachlass Nr. 64b. Über den Agathon sagt er (Nachlass Nr. 26, Bl. 63 ff.): „Höchst unwahrscheinliche jugendliche Träumereyen in weitschweifigem schleppenden Styl voll eitler gezierter Gelehrsamkeit, ohne alle Natur bis auf einige beblümte Empfindungen der Liebe, mit platonischen Schwärmereyen verwässert. Da ist garnichts wirkliches von Menschen, lauter Stubenphantasie. Kindisch was er von der Philosophie sagt. . . Vage Beschreibung von der Musik der Sirenen und Musen; nicht eine Silbe von antiker griechischer Musik; Symphonien, Andante u. s. w. Kurz Empfindeleyen, platterdings bloss leere eitle Phantasie, ohne alle Wirklichkeit." Es folgt dann noch eine drastische Kritik des „Erotischen" in Bd. IV des Agathon. Vgl. auch Wagner, Sömmering I, 362: „Das alte eitle Kind Wieland"..

dokumentarisch besitzen. Er sagt, die körperliche Schönheit gefalle überall dem Auge und die geistige, die Grazienschönheit, überall der Seele.*) Durchaus eudämonistisch, ja sexuell hedonistisch ist seine Auffassung vom Zweck der Kunst. „Die ersten Weisen des menschlichen Geschlechts erfanden desswegen die bezaubernden Künste: Poesie, Musik, Malerey. Mit diesen sollen wir die Leidenschaften, den grössten Stoff zu unserer Glückseligkeit, die besste Nahrung für unser Wesen, verschönern, versüssen, schwache heftig, und heftige gelind und sanft machen; und führten sie als Mittel ein, wodurch man in der Jugend die Wollust in Bechern mit Rosen bekränzt trinken, und im Alter sich dieser süssen Empfindungen anschaulich wieder erinnern könne. — Haben diese Weisen nicht auch diese schönen Künste angewendet, die Aussichten in das Land, wo unsere Väter sind, für die Weisen und Unweisen zu verschönern, um die Seele, dass sie nicht kalt werde, bisweilen ein wenig damit aufzusieden?“**) Dieser kurze Schlusshinweis auf den metaphysischen Charakter der Kunst hat später bei Heinse keine Parallele mehr.***) Er entstammt auch keiner eigenen Spekulation, sondern ist der noch unreife, unklare Abklatsch fremder Gedanken. Doch offenbart sich der künftige Kunstkenner in einer der Mitteilung werten Stelle der Laidion:†) „Die Mutter wusste wenig von den Regeln der Künste; daher zog sie oft ein Gemälde, eine Bildsäule von mittelmässiger Arbeit, in welchen was Rührendes zu schauen war, den göttlichen Schönheiten des Apelles und Phidias vor; von welchen Meistern der Kunst einige schöne Stücke sich in unserm Hause befanden.“ Die dilettantische Unterordnung

*) Laidion, S. 106.

**) Laidion, S. 53, 54.

***) Die Darlegung des platonischen Schönheitsbegriffs (die Schönheit die ursprüngliche Idee der Dinge in Gott — Phädrus cap. 24—30) im Ardingh. I, 289 f. ist durchaus nicht im Sinne Heinses, des strikten Aristotelikers, gehalten. Metaphysische Kunstauffassung bilden erst die Romantiker konsequent aus, Schelling, Ph. O. Runge, Wackenroder.

†) Laidion, S. 277.

des Gestaltlichen unter das Stoffliche, die Frage nach dem Zweck und dem Was und nicht nach dem Wie im Kunstwerk weist Heinse hier also bereits deutlich zurück. Die Ansicht, als ob die Kunst vorwiegend ethische Zwecke zu verfolgen habe, verwirft er als unkünstlerisch.*)

Auf Seite 21 der Vorrede zur Laidion (im Mai 1771 verfasst) nennt er Raphael, Correggio, Titian, Guido, Leonardo da Vinci als Schöpfer der „Platonischen Ideen der Schönheit“ und gleich darauf beschreibt er ein seiner Phantasie entsprossenes griechisches Gemälde: „Ein Held von göttlicher Schönheit“ ruht unter einem Lorbeerbaum von seinem Siege aus, neben ihm schwebt eine Grazie. „Ihr Gesicht ist mit keiner Schönheit zu vergleichen; wer die süsseste Wollust mit erhabener Gottheit in den schönsten Schlangen- und Wellenlinien**) sich denken kann, der mag ein Ideal von Schönheit in seiner Phantasie haben, das mit diesem Gesicht eine Ähnlichkeit hat.“ In diesem überschwänglichen Stile geht die Beschreibung weiter. Aus den phantastischen Regionen der Grazienphilosophie und des platonischen Transzendentalismus wurde Heinse, wie er im Juli 1773 an Gleim schreibt, wieder zurück auf die Erde geführt durch das Studium von Xenophon, Lucian, Cicero, Bayle und dem extremsten der französischen Materialisten, von Helvetius, der allerdings in der Laidion schon eine Rolle spielt.***) Von diesem Helvetius, dessen krass-materialistischen Stand-

*) Heinse hat sich jedoch nie auf den extremen l'art pour l'art Standpunkt gestellt, den Max Dessoir bei Karl Philipp Moritz entdeckt haben will (Dessoir, K. Ph. Moritz als Ästhetiker S. 28). Da steht er im Zeitalter der Aufklärung doch Lessing, Sulzer und Mendelssohn näher. Ja, bei Besprechung der kantischen Kritik der Urteilskraft äussert er sogar: „Wenn man die Kunst ganz von der Natur und Moral absondern will: so ist sie wahrlich ein elendes Ding.“ Nachlass Heft 6 (1792).

**) Hogarth wird Heinse in der Uebersetzung von C. Mylius, Berlin 1754, gekannt haben. Die Uebersetzung hat auch Lessing besprochen. Vgl. Lessings Werke ed. Muncker V, 368, 405 ff., 413.

***) Bei Sch. I, 144; Laidion S. 273 ff., wo aber gegen Helvetius polemisiert wird.

punkt er verwirft, gelangt er späterhin zum Aristoteles, der geradezu sein Lieblingsphilosoph wird und den er der kantischen Erkenntnistheorie gegenüber ausspielt. Dieser realistische, exakte Zug, wenn man will dieser Rationalismus, hat Heinse nie mehr verlassen. Parallel damit entwickelt sich in Heinse der Zug zum Realen, zum Anschauen und wirklichen Erfassen durch die Sinne im Bereiche der Kunst. Lebendige Anschauung von hohen Werken der Malerei aber, und damit die Begründung seiner Stellung zum Kunstschönen, erhielt er in der Düsseldorfer Galerie,*) damals der bedeutendsten Deutschlands neben der Dresdener und unübertroffen in der Welt durch die Menge herrlichster Schöpfungen des Vlamen Peter Paul Rubens.

Doch bevor ich zur Düsseldorfer Periode übergehe, noch eine kurze Ausführung über eine andere Seite von Heinses künstlerischer Begabung. Von allen bedeutenden deutschen Kunstkennern und Kunstschriftstellern des 18. Jahrhunderts ist er ganz einzig in der Vereinigung feinsten ästhetischen Empfindens für die damals den Vorrang behauptenden bildenden Künste, mit eindringendem Verständnis für die mächtig emporstrebende, die deutscheste Kunst, nämlich die Musik. Ich kann mir kein Urteil anmassen zu entscheiden, wo er origineller und bedeutender sei, ob in den Gemäldebriefen aus Düsseldorf und den ästhetischen Partieen des Ardinghello, oder in den musiktheoretischen oder musikbeschreibenden ästhetischen Episoden der Hildegard. Eins lässt ihn gerade in der Musik kompetenter erscheinen, seine nicht geringe Virtuosität im Klavier- und Orgelspiel.**) Dagegen haben wir Grund anzunehmen, dass er, anders als Goethe, mit Zeichenstift und Pinsel nicht umging und nicht umzugehen wusste. Wenigstens findet sich keine Andeutung irgendwelcher Versuche auf dem Gebiete bildender Kunst.***)

---

*) Seit 1806 ein Bestandteil der jetzigen älteren Pinakothek zu München.

**) Das ist uns von Sömmering bezeugt, vgl. auch Sch. I, 117; II, 10.

***) Eine dürftige Nachzeichnung anatomischer Teile im Nachlassheft 2 Bl. 1 kann als Kunstübung nicht passieren.

W. Sömmering, der Sohn des Anatomen, erklärt es auch für auffallend, „dass ihn sein hauptsächlich aufs Plastische gerichteter Kunstsinn nie antrieb, sich in einer der bildenden Künste zu versuchen“.*)

Auf die Musikästhetik bezogen sich Heinses erste Auslassungen über die Kunst, die allerdings zu seinen Lebzeiten nicht veröffentlicht wurden, wenn man berechtigt ist, die „Musikalischen Dialogen“ wenigstens teilweise für Heinses Werk zu halten, dem wohl nichts Gewichtiges entgegensteht.**) In Italien, namentlich in Venedig ist er ein begeisterter Verehrer italienischer Musik,***) die er überhaupt weit über die deutsche stellt und in den Jahren von 1785—1800, als sein Interesse für die Malerei und Plastik, durch das Schwelgen an reichbesetzter italienischer Tafel gleichsam übersättigt, merklich nachgelassen hatte, wendet er sich der Musik und ihrer theoretischen Erörterung wieder zu. Die Musik löst die bildende Kunst in seinem Interesse ab. In der „Hildegard von Hohenthal“ erörtert er musikästhetische und musikpädagogische Fragen neben den breiten Schilderungen Gluckscher und italienischer Tonwerke.†) So begleitet ihn mehr noch als die bildende Kunst die Musik sein ganzes Leben hindurch, zumal auch seine Kindheit der musikalischen Eindrücke schon im elterlichen Hause zu Langewiesen nicht entbehrte. Wir wissen, sein Vater war ein sehr musikalischer Mann, der den Beruf eines Organisten im Nebenamt bekleidete.††)

*) J. C. G. Lucae, Zur organischen Formenlehre. Frankfurt a./M. 1845 S. 31.

**) Vgl. hiezu Hans Müllers Aufsatz in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft über „W. Heinse als Musikschriftsteller“, Bd. 3, 561 ff. Müller hält die „Musikalischen Dialogen“ aus dem Nachlass Heinses von J. F. K. Arnold, Altenburg 1805, wenigstens teilweise für echt. Vgl. Rödel S. 28, Schober S. 18, Sch. I, 214 f.

***) Siehe Briefe an Jacobi, W. IX, 100 ff. 113 ff. 123 ff.

†) Ob er selber eine Oper komponiert habe lässt sich nicht behaupten, da sich nichts davon erhalten hat. Möglich aber ist es schon, dass die in der Hildegard so breit besprochene Oper „Achill auf Skyros“ sich auf eine heinsesche Komposition bezog. Vgl. Sch. II, 35, 209; Rödel S. 93; Vierteljahrsschrift f. Musikw. III, 599 ff.

††) Rödel S. 11, 12; Sch. I, 88.

Nun kann ja, wie das Beispiel Goethes hinlänglich zeigt, hohes Verständnis für Malerei und Plastik neben einem nur mässigen für Musik in einem Menschen neben einander hergehen. Für Heinse aber ist die Kunst der Töne so lebendig und verständlich wie die der Farben. Die eine muss ihm bei der andern durch Vergleiche, durch Bilder aushelfen. Der Plafond des Palasts Barberini ist ihm „die brillanteste Farbensymphonie“. . . . Die Weiber und Männer machen einen starken Kontrast, wie Menschenstimmen und Trompetenton in ihren Farben“.*) Im Ardinghello heisst es: „Jedes Werk der bildenden Kunst mit dem Ausdruck von Leidenschaft ist alsdenn doch nur eine unaufgelöste Dissonanz.“ Oder es heisst von San Paolo in Rom „die ganze Seele stimmt sich daran rund und geschmeidig“.**) Von der Kirche La Portiuncula in Albani sagt er: „Das Ganze macht einen Klang in die Seele wie C-dur, oder der Jonische Rhythmus“.***) Einen ausgedehnten Vergleich mit der Musik führt er im Gemäldebrief vom August 1776†) durch. Und so liessen sich mehr Stellen anführen; noch zahlreicher aber sind die Vergleiche von der Malerei hergenommen um so dem Musikalischen einen greifbaren Sinn zu schaffen. Musik von Pergolesi ist ihm „wie eine Madonna von Raphael. Gewiss aber auch bey Majo, wie eine Madonna von Correggio mit allem Zauber des Kolorits und Helldunkeln.“††) Oder er sagt von Gluck, er „hält sein Ganzes gleichsam in einem Rembrandtischen Dunkel durch den verkleinerten Septimenaccord“.†††)

Dies sollte wenigstens nicht verschwiegen werden. Im Folgenden wird die Musik nur herangezogen werden, wo das Interesse für sie sich mit dem Interesse für die bildenden

---

*) Nachlass No. 10 Bl. 56, 57. Es sind Fresken von Peter von Cortona.

**) Ardingh. I, 280; I, 265.

***) Nachlass No. 19/20 Bl. 31.

†) W. VIII, 157 f.

††) Nachlass Heft 4 Bl. 79.

†††) Nachlass Heft 4 Bl. 63.

Künste bei Heinse schneidet. Heinses Stellung zur Musik verlangt eine eigene Arbeit von einem musiktheoretisch Geschulten. Hans Müller hat diese Arbeit nicht erschöpfend, nicht historisch entwickelnd geleistet. Weder hat er den ganzen Nachlass ausgeschöpft nach dem was sich auf Musik bezieht, noch ist er den Anfängen und den Quellen Heinses genügend nachgegangen.*)

b) Die Düsseldorfer Periode (1774—1780).

Vom 13. Mai 1774 bis zum 21. Juni 1780, dem Tage seiner Abreise nach Italien, währte Heinses Aufenthalt zu Düsseldorf. Mit dem Vorhaben einen griechischen Künstlerroman „Apelles“ zu schreiben war er von Halberstadt dorthin gekommen.**) Seine Stellung an der „Iris“ J. G. Jacobis war nicht so zeitraubend, dass sie ihm nicht die Ausarbeitung des Romans gestattet hätte. Wäre Heinse in Halberstadt verblieben, wäre er nicht mit der Kunst durch eigene sinnliche Anschauung in Berührung gekommen, wie das in der Düsseldorfer Galerie jetzt geschah, so hätten wir einen zweiten Roman im wielandischen Stile erhalten, mit dem Schwerpunkte auf einer sehr vagen, problematischen Darstellung griechischer Kunst Wir können in den Briefen zwischen ihm und Gleim verfolgen, wie der Plan trotz häufiger Erwähnung Gleims mehr und mehr zurücktritt vor der Fülle der neuen Eindrücke, die die Galerie ihm bot.***) Am 13. Oktober 1774 schreibt er zwar noch an Gleim: „Meinen Apelles hab' ich noch nicht angefangen; diesen Winter aber soll's gewiss geschehen, es liegt alles dazu bereit“. Trotz aller Lamentationen des alten Gleim aber

*) Vgl. Sch. I und II passim, Laidion S. 39, 40. Im Nachlass No. 4, 5 9, 34; 6 Bl. 22 ff.; 7 Bl. 1 ff.; 10 Bl. 65 und 114; 17 Bl. 15 u. a. m.

**) Vier eng beschriebene Quartblätter und vier Oktavseiten Materialien zu diesem „Apelles“ enthält No. 82 des Nachlasses, Daten aus den griechischen und lateinischen Schriftstellern. Vielleicht hat er auch des Franciscus Junius De pictura veterum Amsterd. 1637 benutzt. Heinse giebt selber Plinius als seine Quelle an W. VIII, 144.

***) Sch. I, 150, 168, 178, 187, 194, 197, 203, II, 28, 29.

lässt er sich am 19. März 1776 vernehmen: „Apelles hätte so Frucht seyn können, wie Laidion Blüthe war; allein ich habe itzt ganz andere Dinge in Herz und Geiste.“*) Doch im August 1776 im ersten Düsseldorfer Gemäldebriefe erklärt er, dass sein Leben des Apelles wahrscheinlich unter seinen alten Planen liegen bleiben werde. Es ist wichtig was er dazu dann weiter ausführt. Wir sehen ihn nüchterner, pragmatischer, der jugendlichen Überschwänglichkeit des Gefühls entwachsen. Im 1. Band der Iris, 1774, hatte er noch eine begeisterte Rezension der Leiden des jungen Werthers**) von Goethe veröffentlicht. Seitdem aber ist von irgendwelcher Sentimentalität an ihm nichts mehr zu spüren. Diese lag überhaupt seinem Wesen fern, wie schon Laube***) richtig herausgefühlt hat. Sein Rousseauismus verlor sich nicht in leere Gefühlsduselei und Schwärmerei, so stark er sich auch vom Genfer beeinflusst zeigt. Ja er geht später zu scharfer Kritik gegen ihn über.†) Er erklärt selber in dem zuletzt erwähnten Briefe††): „Damals (als er mit Gleim in Halberstadt anakreontisch von Griechenland schwärmte) war meinem leichtern Jugendgeist alles möglich. Jetzt bin ich aber ein wenig älter geworden und streiche, fern vom

---

*) Sch. II, 28.

**) Die Wertherrezension will Rödel (S. 88) Heinse, obwohl er sie ihm stilistisch wohl zutraut, absprechen, erstens weil die Rezension nicht wie üblich mit einem H. unterzeichnet ist, dann auch weil Jördens Schriftstellerlexikon sie nicht nennt (!). Diese fadenscheinige Begründung zerfällt erstens vor stilistischen Erwägungen äusserer und innerer Natur. Es werden nämlich Plato, Petrarca, Ossian und Rousseaus St. Preux aus der Neuen Heloise darin erwähnt. Nun wissen wir aus dem Briefwechsel mit Gleim dass Petrarca, Rousseau und Plato damals von ihm eifrig gelesen wurden. Vgl. Sch. I passim. Der formelle Einwand erledigt sich dadurch, dass unmittelbar auf die Wertherrezension eine mit H. unterzeichnete Besprechung eines unwichtigen Journal de lecture ... folgt. Der Schluss liegt nahe, dass dieses Zeichen für beide Arbeiten gelten sollte.

***) W. I S. 91 der Einleitung.

†) Über Heinses Rousseauismus später einen Exkurs.

††) W. VIII, 143 ff.

Parnass, in den Labyrinthen des sündlichen Lebens der argen bösen Welt herum. Ich weiss nicht mehr so viel von Griechenland, als ich damals fühlte ..... Kurz, mein Dämon und meine Phantasie sind einander in die Haare gerathen, und jener will sich nicht mehr an dem heiligen mitternächtlichen Gefühl begnügen, und Gesicht und Tag und Wort haben, und der Himmel weiss, wie die Balgerei ablaufen wird. Doch Scherz bei Seite. Ich bin überzeugt davon, dass sich wenig mehr über die wirkliche Malerei der Griechen sagen lässt, als Märchen, trockne Nachrichten, Schwärmereyen der Phantasie, die keinen andern sonderlichen Erfolg haben können, als irgend Gestalten, wie Sancho's*) purpurne und himmelblaue Ziegen am Himmel.... Wer will sich eine sinnliche Vorstellung machen von der Eigenheit der Gemälde des Parrhasius und Apelles, da wir keine mehr von ihnen besitzen..... Ausserdem hat jede Kunst ihre Grenzen, über welche keine andere Eroberungen machen kann. Malerei, Bildhauerei und Musik spotten in ihren eigenthümlichen Schönheiten jeder Übersetzung..... Ich werde dies sichere Eigenthum jeder Kunst jetzt immer mehr gewahr durch die Erfahrung, da ich meine Nachmittage während der Abwesenheit meines Jacobi meist auf unsrer Gallerie zubringe." Zwei Hauptthatsachen ergeben sich aus diesen einleitenden Stellen des wichtigen Briefes, Thatsachen, die für die Gesamtpersönlichkeit Heinses ebenso wichtig sind wie für sein ästhetisches Verhalten, seine Stellung zur Kunst. Beides ist ja wechselseitig bedingt, und wenn bei irgend einem Menschen so ist bei Heinse die Persönlichkeit wesensgleich mit seiner Kunstauffassung. Der stark empirische, ja oft rationalistische Zug eignet nun ebenso sehr seinem Intellekt wie seinem ästhetischen Fühlen. Vor der Realität grosser Kunstwerke zerstoben sind die halt- und saftlosen Gebilde sentimentaler Phantastereien über Kunst und Kunstwerke. Mehr denn zwei Jahre bedurfte es, bis Heinse künstlerisch sehen lernte, bewusst künstlerisch sah.

*) Heinses Urteil über den Don Quixote siehe Nachlass No. 27.

Dann aber liess er sich nie mehr davon abbringen, dass die Kunst, die bildende Kunst wenigstens, zu unsern Sinnen reden soll und sinnlich aufgefasst werden muss. Die andere Thatsache aber ist, dass er sich auch theoretisch der neuen Welt, die da zu ihm sprach. zu bemächtigen gesucht hat. Der Einfluss Lessings scheint ja deutlich durch in den oben angeführten Stellen, der „Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“. Es ist eine der bemerkenswertesten Eigenschaften Heinses, dieses vielgeschmähten Mannes gewesen, sich theoretisch wissenschaftlich mit den Fragen die ihn bewegten und berührten gewissenhaft, ernst und ehrlich auseinanderzusetzen Was an philosophischen, politisch-sozialen und ästhetischen Theorien in der Zeit lebendig wurde, was gedacht und geforscht wurde von den Zeitgenossen, suchte er sich nach Fähigkeit und Anlage zum geistigen Besitz zu machen. Es ist ein Zug nach Klarheit in ihm, nach bewusster Erfassung, nicht nach blosser Schönrederei Wir werden sehen, wie er in Italien lange Zeit ein bloss Geniessender bleibt, weil er sich nicht kompetent fühlt zu urteilen. Erst als er nach eindringendem Studium der einschlagenden theoretischen Erörterungen (von Lessing, Winckelmann, Mendelssohn, Mengs und andern) sich zu einem Urteil befähigt glaubt, das auf innerer Durcharbeitung beruht, fixiert er seine Urteile über Gemälde und Statuen und Künstler in seinen Tagebüchern. So ist es also kein Zufall, dass wir gerade aus der allerletzten Zeit seines italienischen Aufenthalts die meisten Aufzeichnungen über Kunstwerke besitzen. Es ist fast, als ob er seiner ausgeprägten Subjektivität, seinem leicht erregten Temperament misstraue, als ob er seinem Subjektivismus so einen Damm entgegensetzen wolle. Mag sein, dass er seine Grenzen fühlte. Heinse war wenig produktiv veranlagt. Wie dürftig ist z. B. die Anlage im Ardinghello. Desto besser aber verstand er sich einzufühlen, nachzuschaffen und den Gedanken des Künstlers nachzugehen· Daher ist es auch sein Ruhm geworden wie selten einer den sinnlichen und den Gefühlsinhalt von Werken der räumlichen Künste wie der

Musik durch die Sprache wiedergegeben zu haben, so weit das eben möglich ist.*)

Dies musste hier eingefügt werden. Schliesslich sind die berühmten Düsseldorfer Gemäldebriefe doch nicht vom Himmel gefallen, sondern sie wurzeln fest in dem Milieu der Zeit. Den Fäden nachzuforschen, die Heinse hier kunstvoll verknüpft und verschlungen, ist unsere Aufgabe. Was ich im Vorigen im Allgemeinen über Heinses „Methode“ der Kunstschriftstellerei gesagt habe, findet seine erste Bestätigung durch ein Zeugnis von Heinse selber. An Gleim schreibt er am 30. Dezember 1777**): „Meine Episteln an Sie über die hiesige Gallerie haben mir viel Ehre und Lob zuwegegebracht, und ich setze sie selbst unter das Beste, was von mir gedruckt ist. .... Man liest so etwas, wie ander Geschreibsel, ohne daran zu denken, wie viel Studium hat vorhergegangen seyn müssen, ehe es daseyn konnte; und wie wenig gründliches und zweckmässiges von Alten und Neuen, selbst von den Vergötterten, über die Kunst ist gesagt worden.“***) Aus seinem persönlichen Verkehr konnt'

---

*) Hans Müllers (Vierteljahrsschrift f. Musikwissenschaft) Gerede von der sträflichen Unwissenschaftlichkeit Heinses beruht auf einem totalen Missverständnis von Heinses Person. Systematiker war Heinse allerdings nicht. Was wir gewonnen hätten, wenn er statt, wie er es that, mit geistvollen Aphorismen und Schilderungen von seltener Kunst der Einfühlung hervorzutreten, hie und da in einen Roman verstreut, wenn er, sag' ich, statt dessen breite theoretische Lehrbücher geschrieben hätte, ist nicht gut einzusehen. Einmal war das nicht seine Natur und dann war damals die historisch-wissenschaftliche Methode, jetzt bereits ein erlernbares Handwerk, noch in ihren ersten Anfängen. Was soll also dieser Vorwurf? Heinse hatte eigentlich das Zeug zu einem Journalisten und Publizisten in sich. In England wäre er es wohl geworden, Deutschland dagegen, dies in weiterm Verstande unpolitische Land von dazumal, bot ihm keine Gelegenheit seinen stets regen Trieb der geistigen Entwicklung für reale Bedürfnisse des Lebens, für seine Nation journalistisch auszumünzen.

**) Sch. II, 55.

***) Die Düsseldorfer Gemäldebriefe waren nur formell an Gleims Adresse gerichtet. Sie erschienen im Teutschen Merkur Wielands 1776, IV, 3 ff.; IV, 106 ff. und 1777, II, 117 ff.; III, 60 ff. Gehandelt

er in dieser Richtung allerdings wenig Anregung erfahren. Die kunstästhetische Litteratur musste ihm hier schlechterdings wohl alles sein. Man lese nur was der brave J. G. Jacobi in der „Iris“ seinen Damen über Malerei und Gemälde zu sagen hat*) um zu sehen, dass hier für Heinse nichts zu holen war. Heinse merkte das bald, deshalb sind seine Briefe an F. Jacobi aus Italien so wenig mit Kunsterörterungen durchsetzt. Nur anfangs, von Heidelberg aus schreibt er auch von dem, was er von Gemäldesammlungen und Gemälden auf der Rheinreise gesehen hat.**) Später hört das auf. Von den Düsseldorfer Malern damals erwähnt er nur den Schweizer Hurter einmal, den er seinen guten Freund heisst.***) Höchstens der junge Graf Nesselrode, mit dem Heinse intim befreundet war, gab ihm das Beispiel eines mit frischen und unbefangenen Sinnen in die Welt schauenden Kavaliers von künstlerischer Bildung und Erfahrung.†)

So war denn Heinse für seine ästhetischen Anschauungen und ihre Entwicklung lediglich oder hauptsächlich auf litterarische Einflüsse angewiesen neben der lebendigen Wirkung der Poesie und der Gemälde in der Galerie. Doch dürfen

---

hat darüber E. Sulger-Gebing. Heinses Beiträge zu Wielands Teutschem Merkur in ihren Beziehungen zur italienischen Litteratur und zur bildenden Kunst. Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte, Neue Folge Bd. 12, 324 ff., 1898.

*) In der Iris finden sich nämlich einige derartige Aufsätze: 1. Bd. 1 ff. Von der poetischen Wahrheit (Mährchen, Gemälde, Landschaften und Historien); 4. Bd. 46 ff. Die zehn Jungfrauen, Gemälde von Schalken; 6. Bd. (1776) 360 ff. Empfindsame Betrachtung einiger Kupferstiche; 7. Bd. 703 ff. Abhandlung über die Frage: Wie die Alten den Tod gebildet haben u. s. w.

**) Vgl. W. Bd. IX. Anders ist es allerdings mit der Musik, für die Jacobi viel Verständnis besass. Daher Heinses breite Berichte über italienische Musik an ihn ebenda.

***) Sch. II, 26.

†) Heinse hielt mit ihm „in der Einsamkeit tausend trauliche Gespräche über Kunst und Liebe und Natur“ und bemerkt von ihm: „In den Künsten ist er mit Seel und Geist und Aug und Hand, und aus Erfahrung und jahrelangem Aufenthalt zu Rom und Italien Kenner.“ Sch. II, 54 f. Über ihn vgl. Sch. II, 211.

wir Einflüsse schon von seiner Universitätszeit her annehmen. In Jena und Erfurt war er drei Jahre lang Schüler von Fr. Just Riedel*) und in Erfurt auch von Wieland. Diesem verdankt Heinse wohl die Bekanntschaft mit der englisch-schweizerischen Ästhetik der Bodmer und Breitinger mit ihrem Kultus des Wunderbaren und der genialen Schöpferkraft. Wieland aber hatte an Sulzers ästhetischem Wörterbuch mitgearbeitet im Sinne der Schweizer Bodmer und Breitinger.**) Sichere Kenntnis war allerdings von dem seichten Eklektiker Riedel***) nicht zu erlangen, doch wird Heinse seine erste Kenntnis von Dubos, Home, Mendelssohn, J. Ad. Schlegel, Lessing, Baumgarten u. a. wohl durch ihn bezogen haben. Wie dem aber auch sei, jedenfalls zeigt sich Heinse bereits 1775†) von den mannigfachsten Theorien der Ästhetik, namentlich der Poesie, bewegt. Aristoteles, Horaz und Boileau nennt er unter seinen Gewährsmännern im Teutschen Merkur von 1775 und giebt zu, dass Ordnung, Regelmässigkeit, Einheit der Natur im Ganzen und Richtigkeit der Zeichnung in jedem Werke sein müsse, sollt' es nicht Ungeheuer sein. Aber er bezweifelt, dass sich etwas Grosses in Dichtung, Musik und den bildenden Künsten durch das Studium von Regeln und nach den Regeln schaffen lasse. „Studiert den Homer!“ ruft er aus, „studiert den Ariosto, den Sophocles und Shakespear;††) den Molière und Goldoni;

---

*) Vgl. Sch. I, 52.

**) Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste. Leipzig 1771. Vgl. A. D. Biogr. Bd. 42, S. 405, Artikel über Wieland.

***) Vgl. A. D. Biogr. E. Schmidt über Riedel.

†) In den „Briefen über das italienische Gedicht Ricciardetto an Herrn H. J.“ im Teutschen Merkur 1775, Bd. 2 u. 4.

††) Es ist höchst beachtenswerth, dass nur hier und in einem Aufsatz betitelt „Frauenzimmerbibliothek“ (Iris 1774, W. X, 337 ff.) Shakespeare erwähnt wird. Im ganzen Nachlass habe ich keine Spuren vom Studium Shakespeares gefunden. Es zeigt das ebenfalls wie viel näher Heinse der klassizistischen, romanischen Kunst stand als er damals glauben mochte. Im obenerwähnten Aufsatz, der die Einwirkung des Émile von Rousseau deutlich zeigt, heisst es: „Nach

den Pindar und Horaz; Tibull und Petrarca; die Gemählde des jugendlichen geflügelten schönen Genius Raphael und des starken Rubens; den Apollo, den Fechter und die Mediceische Venus; den Durante, Pergolesi, Jomelli und Hasse — und fühlt ihr dabey das allgegenwärtige Feuer der Gottheit in eurem Busen nicht in heftigen Wallungen alle Lebensgeister anschwellen, und zeigt sich dann der Schöpfungsgeist euren Blicken nicht — nun, dann gehabt euch wohl! Arbeitet nach Sentenzen, solang ihr Lust und Belieben habt."*) Hier sind also die Theorien der Shaftesbury, Young und Home durch die Schweizer vermittelt und erweitert lebendig. Aufs Engste vermengt sich damit der Einfluss Rousseaus, dieses grossen Anregers in der deutschen Litteratur. Die Freude an der Natur und am Natürlichen, die Sehnsucht von aller Unwahrheit und Manier der Kultur sich zu befreien, beeinflusst auch die ästhetischen Theorien und Anschauungen der Zeit. Es ist also reine von Rousseaus Gedanken beeinflusste Gefühlsästhetik, wenn Heinse in jenem Beitrag zum Merkur weiter schreibt: „Ich habe nun meine Lust an der schönen Unordnung der Natur, mein Herz weidet sich darinn, und ich find' in ihr die einzigen Quellen, aus denen alle edle begeisternde Wonne rinnt, und find' in ihr und den Meisterstücken der Genieen allein die echten Regeln der Kunst, die das Herz ergreifen und die Phantasie bezaubern lehrt.."**)

In den Düsseldorfer Gemäldebriefen nun begegnet dieser Einschlag rousseauischen Geistes auf Schritt und Tritt. Rückkehr zur Natur heisst die ästhetische Formel die er gegen Winckelmann ausspielt. Die Briefe als Gesamtheit sind schon ein kunstästhetischer Protest gegen Winckelmannische Kunstauffassung, wie sie in seiner Kunstgeschichte des Altertums ausgesprochen vorlag. Nicht auf die Griechen heisse es zurückgreifen, deren hohe Bildsäulen uns „wunderbar

---

dieser leichten Erziehung wird meine Tochter einst Hamlet und Macbeth und Othello hören und das höchste Leben dabei durch ihre Seele strömen." W. X, 343.

*) Teutscher Merkur 1775, 2, S. 31.

**) Teutscher Merkur 1775, 2, S. 40.

fremdschön“ anschauten, sondern in der Natur und im eigenen Volke liegen die Quellen für eine wirkliche lebendige Kunst. „Lassen Sie uns auf die Natur zurückgehn, ohne welche alles in der Kunst leeres Geschwätz ist (was mich nie irre machen wird) und wenn es auch noch so meisterlich lautete.“*) Und dann die zweite Forderung, die Forderung einer in der nationalen Eigenart wurzelnden Kunst. Hier werden herderische und goethische Gedanken rege. „Jeder arbeite für das Volk, worunter ihn sein Schicksal geworfen, und er die Jugend verlebt; suche dessen Herzen zu erschüttern, und mit Wollust und Entzücken zu schwellen; suche dessen Lust und Wohl zu unterhalten, zu verstärken, und zu veredeln, und helf' ihm weinen, wenn es weint. Was geht uns Vorwelt und Nachwelt an? Jene ist vergangen, und diese Buben mögen sich zuvor an unsern Platz setzen, wenn sie uns richten wollen! . . . Jedes Volk, jedes Klima hat seine eigenthümliche Schönheit, seine Kost und seine Getränke.“**) Goethes Einwirkung dürfen wir als höcht wahrscheinlich annehmen. Was ist es anders als Goethes vielberufenes Wort „diese charakteristische Kunst ist nun die einzige wahre“***), wenn Heinse schreibt: „Jede Form ist lebendig, und es giebt eigentlich keine abstracte. Alle Schönheit entspringt aus Art und Charakter, so wie jeder Baum aus seinem Keim erwächst.“†) Goethes (und dadurch ja indirekt Herders) Einfluss in diesem rousseauischen Geiste auch für diese kunstästhetische Stellung anzunehmen hindert nichts. Man vergegenwärtige sich nur, was er über die Erscheinung, das

*) W. VIII, 166.

**) W. VIII, 168, 169.

***) „Von deutscher Baukunst“ (Goethes sämmtliche Werke. Stuttgart 1868. S. 6). Man beachte was darauf folgt, es ist den heinseschen Gedanken adäquat: „Wenn sie aus inniger, einiger, eigener, selbständiger Empfindung um sich wirkt, unbekümmert, ja unwissend alles Fremden, da mag sie aus roher Wildheit oder aus gebildeter Empfindsamkeit geboren werden, sie ist ganz und lebendig. Da seht ihr bei Nationen und einzelnen Menschen dann unzählige Grade.“

†) W. VIII, 214.

Wesen und das Genie des jungen Goethe an Gleim schreibt.*) So musste ihm platterdings alles interessant sein, was von diesem von ihm bis ans Ende begeistert gewürdigten und gepriesenen, ja man mag auch sagen bis zu einem gewissen Grade wirklich verstandenen Genius kam.**) Ein Brief Heinses an Gleim vom 8. November 1776 befasst sich sogar ausdrücklich mit Goethes Aufsatz „Nach Falconet und über Falconet“ und polemisiert gegen die Auffassung der Mutter Gottes als blosser Vergötterung der Mutterliebe durch die Kunst.***) Und in einer Aufzeichnung aus jener Zeit, die im Nachlass sich befindet†), heisst es: „Goethe hat viel ge-

---

*) Sch. I, 193, 198. II, 14.

**) Vgl. Heinses Gedicht „An Götz von Berlichingen“ (Pröhle, S. 288). An Sömmering den 24. Oktober 1797: „Hermann und Dorothea ist ein Meisterstück. . . . Schreiben Sie mir doch ferner von Goethe. Ich sagte gestern zu dem Erzkanzler: Kaiser und Reich sollten ihm öffentlich Ehre erzeigen.“ Ferner Nachlass Heft 2 Bl. 57 ff. Kritik von Wilhelm Meisters Lehrjahren; Heft 26 Bl. 2 ff. über Tasso und das Faustfragment.

***) Sch. II, 48, 49. Die Stelle ist höchst charakteristisch für Heinse, daher folge sie hier: „Madonna ist nicht bloss liebende Mutter, wie in seiner Brieftasche (an den den Teutschen nicht werthen Declamationen, Affectationen, und Raisonniererevyen übers Theater) Göthe sagt; sondern sie ist Mehr und Weniger. Mehr: eine Art von Göttin, geliebte Cirkasserin Gottes des Vaters, Danae des Zeus. Weniger: Nicht Eheweib, sondern schaamhaftes heiliges Mädchen, fromme Verlobte, die in Unschuld wunderbarlich zu einem kleinen Buben gekommen ist, und nicht weiss, wie; und dafür erkenntliche Liebe für ihren Joseph zeigt, den geduldigen zärtlichen Hörnerträger, der ihn auf seine Rechnung nimmt. Diess ist die Madonna von Raphael, und er konnte dazu kein besser Urbild, besser Modell finden, als seine liebste Maitresse.“ Goethes Aufsatz erschien in Heinrich Leopold Wagners „Neuem Versuch über die Schauspielkunst. Aus dem Französischen. Mit einem Anhang aus Goethes Brieftasche“ zu Leipzig 1776. Die Anführung von Raphaels Madonna lässt den Schluss zu, dass die Sistina damals zu Dresden doch einen tiefern Eindruck auf Goethe machte, wenn er auch in dem Aufsatz davon nicht redet, sondern nur für die Niederländer schwärmt. Vgl. H. Grimm, Das Leben Raphaels 1896, S. 250, 251.

†) Nachlass Heft 63 Bd. 1.

than; er hat die Menschen zur Natur gewiesen, aber sie wissen sich dabey nicht zu fassen. Sie wollen eine Ursache von allem haben; und die finden sie nicht bey ihm. Sie leben immer in den Tag hinein. . . . .“

Im Einzelnen werden wir Rousseaus und Goethes Einwirkungen auf die Gemäldebriefe noch später zu erwähnen haben. Es galt hier zunächst das grosse Grundmotiv festzustellen. Rousseaus Stellung zur Kunst war ja direkt ablehnend. Positiv Ästhetisches hat er eigentlich nur zur Musik selber beigebracht. Aber in seiner Verwerfung der Kunst seiner Zeit, des Rococo*), fand die Ästhetik des Sturms und Drangs die grosse Anregung zur Kritik der bestehenden Kunstauffassungen und in seinem Naturevangelium auch den Weg zu Neuem in der Kunstproduktion. Auch in Heinses theoretischen Betrachtungen über die Kunst, die er in seinen Gemäldebriefen giebt, wird das deutlich. Aber bis zu einer Verwerfung schlechthin, einem stürmischen Niederreissen alter Auffassungen bringt es Heinse doch nicht, trotzdem er es glauben machen will. Er will über Malerei und Schönheit sprechen, aber „ich gebe es weder für alt noch neu aus, da ich junger Wildfang so eben beides nicht weiss, noch wissen mag. . . . Ich will wie ein Quell entspringen, ohne mich zu bekümmern, ob schon Wasser genug da ist. . . . Das wäre eine ungeheure Bekümmerniss für mich, wenn ich in jeder Maulwurfsecke darnach mich umsehen sollte.“**) Dabei erwähnt er jedoch mit unleugbarem Respekt „den grossen Baumgarten“***), dessen Schüler er Gleim nennt, daher dieser ihn bei etwaigen Fehlern leicht verbessern könne. Baumgartens Aesthetica†) wird er wohl kaum selber durchgearbeitet

*) Vgl. v. Stein S. 263 ff.

**) W. VIII, 152.

***) W. VIII, 151.

†) Merkwürdigerweise erschien die erste Darlegung baumgartenscher ästhetischer Prinzipien vor Baumgartens Aesthetica (die 1750/8 herauskam), nämlich seines Schülers G. F. Meier: „Anfangsgründe aller ästhetischen Wissenschaften“ 3 Bde. Halle 1748/50. Ihre Weitschweifigkeit und Trockenheit, dazu ihre fast vollständige Nicht-

haben mit ihrer scholastischen Haarspalterei, aber er operiert mit Baumgartens ästhetischen Formeln. Da ist zunächst die Vollkommenheitsformel: „Schönheit ist Übereinstimmung mit Vollkommenheit (äussere Übereinstimmung mit innerer Vollkommenheit) ohne Fremdes, ohne Zusatz versteht sich von selbst. Schönheit ist unverfälschte Erscheinung des ganzen Wesens, wie es nach seiner Art sein soll u. s. w.“*) Auch die spekulative Hauptformel der rationalistischen Ästhetik Baumgartens formuliert Heinse, oder übernimmt sie vielmehr: „Schönheit ist grösser oder kleiner, je nachdem mehr Mannigfaltigkeiten in ihre Einheit stimmen.“ Man erinnere sich der Stellung Herders zu Baumgarten, er schätzte ihn ungemein, so dass er von Baumgartens Ästhetik sagte, es sei „die Kuhhaut, aus der eine ganze Königsstadt der Dido, eine wahre philosophische Poetik, umzirkt werden könnte.“**) Vielleicht ist auch ein gewisser ethisierender Einfluss (die Künste als die Glückseligkeit befördernd und veredelnd) auf Baumgarten zurückzuführen, wenn man nicht Sulzer dafür haftbar machen will.***)

Wenngleich nun die Nachwirkung der Lektüre Platos auf Heinses Kunstbegriffe nicht hoch veranschlagt werden darf (Aristoteles tritt erst später in seinen Gesichtskreis)†), ganz fehlt sie jedoch nicht in der ästhetischen Formel der Täuschung, hervorgegangen aus der platonischen Auffassung der Kunst als *μίμησις*.††)

---

beachtung der bildenden Künste schloss einen nachhaltigen Einfluss auf Heinse aus. Vgl. Allgemeine deutsche Biographie 21, 193 ff.

*) W. VIII, 156.

**) Haym, Herder I, 178.

***) W. VIII, 150.

†) Am 27. 2. 1778 schreibt H. an Gleim: „ich verfolge den Stagyriten in seine Höhen, nachdem ich meinen Geist in den Strömen von Platons Weisheit gebadet.“ Sch. II, 77. Ein Brief vom 22. 6. 1771 erwähnt auch Plotin, doch ist schwerlich dieser Neuplatoniker als der bedeutende Ästhetiker, der er war, für Heinse von irgend welcher Bedeutung gewesen. Bei Sch. I, 217.

††) Vgl. W. VIII, 217 und Nachlass Heft 63 Bd. 1. Von dem Franzosen Batteux, dem oberflächlichen Wiedererwecker der Natur-

Zu dem grossen Wiedererwecker der Antike, zu Winckelmann, und zu Lessings Laokoon musste Heinse irgendwie Stellung nehmen. Unbedingte Hochachtung vor Lessing auch als Kritiker atmet bereits das Gedichtchen der „Büchse", welches Pröhle mitteilt:*)

„Wenn mir ein deutscher Mann, ein Mann wie du, den nicht
Kunstrichter-Kitzel sticht
Ein unbezahltes Urtheil spricht,
Dann nehm' ich's freundlich an, und dank' ihm schön dafür..."

Erst in Italien wagt er es an seinem Laokoon Ausstellungen zu machen, in gewissen Punkten mit ihm zu differieren, doch immer bewundert er seinen „göttlichen Scharfsinn".**) Lessings scharfe Grenzsetzung zwischen Poesie und bildenden Künsten ist ihm in Fleisch und Blut übergegangen. Sein Verdienst ist es, nun gerade für die Malerei diese Grenzlinien schärfer zu bestimmen als Lessing es gethan, der ja von Winckelmann in seiner vorwiegend plastischen Auffassung der bildenden Künste durchaus abhängig war. Die Malerei muss sich auf das „augenblicklichste Dasein einschränken". „Nur der unwissendste Phantast kann von der Malerei als einer bloss kurzweiligen Kunst reden. Sie ist für den gefühlvollen Menschen die erste unter allen; giebt Dauer und völligen Genuss ohne Zeitfolge."***) Eine schärfere Abgrenzung von Malerei und Bildhauerei vollzieht Heinse in Italien.†)

Wie die Lektüre des Laokoon, so leuchtet die Bekanntschaft mit Winckelmanns Schriften in Heinses Gemäldebriefen überall hindurch. Gegen ihn ist er nun wesentlich kritischer gesinnt. Winckelmann war bereits eine Macht im deutschen Kunstleben, in der Auffassung der Antike und im Kunst-

---

nachahmungsformel der Alten will Heinse aber nichts wissen. Vgl. Sch. II, 77. Schasler S. 316. Hogarths ästhetisches Wellenlinienprinzip ist ihm auch bekannt, Laidion S. 21, 22; aber jetzt wird er ihn für kaum mehr denn eine Kuriosität gehalten haben.

*) Pröhle S. 278.

**) Nachlass Heft 10 Bl. 100 ff.

***) W. VIII, 154.

†) Vgl. den Ardinghello.

betrieb. Heinse führt die Geschichte der Kunst des Altertums von Winckelmann an*), und zeigt sich überhaupt mit den winckelmannschen Ansichten durchaus vertraut. Mit Winckelmann teilt er die hohe Schätzung der Kunst der Griechen, insbesondere ihrer Plastik, und die Hellenen sind ihm an der ästhetischen Vollkommenheitsformel gemessen das schönste Volk der Erde, eben weil sie das vollkommenste gewesen seien.**) Wie begeistert, in offenbarer Anlehnung an Winckelmann, schildert er die Schönheit griechischer Bildwerke, den Apoll, den Laokoon, den Herkules, den sterbenden Alexander!***) Aber dort trennt er sich auch von Winckelmann. Diese spezifisch griechische Schönheit ist ihm für die Neuern einfach unerreichbar, sie ist für ihn die Klippe an der alles Können zerschellen müsse. Verwies Winckelmann seine Zeit und die Künstler auf die Nachahmung der Griechen als auf den sichersten Weg zur Schönheit und zur schönen Natur zu gelangen, so macht Heinse gegen diesen Fundamentalsatz energisch Front. Er kann sich nicht genug thun in der Bekämpfung dieser Ansicht. Aus seinem Nachlass besitzen wir eine ins Einzelne gehende Besprechung der Winckelmannschen Kunstgeschichte, die aus der italienischen Zeit stammt.†) Auch sonst setzt er sich in Italien in Einzelheiten immer wieder mit ihm auseinander und erliegt doch auch, wenigstens was die Plastik betrifft, dem mächtigen Einfluss dieses grossen Philhellenen, was gezeigt werden wird. Aus der Zeit unmittelbar nach der Abfassung der Gemäldebriefe mag Heinses Resumee im Kampf gegen Winckelmanns Kanonisierung der griechischen Kunst stammen: „Alle Kunst ist menschlich und nicht griechisch; und ihr Konvenzionelles kann z. B. bey der Mahlerei nichts anderes sein,

*) W. VIII, 164.

**) W. VIII, 163 ff. vgl. Justi, Winckelmann 2,2, S. 150 ff. (1. Auflage).

***) W. VII, 207 ff. vgl. auch VIII, 217 „Bildhauerei, der ersten und edelsten unter allen Künsten“.

†) Nachlass No. 53 und No. 55.

als was Metrum bey der Poesie ist; denn die Farben selbst sind bey der Natur nicht convenzionell wie unsere Sprache."*)

Zwar hatte ja auch Winckelmann auf das Bedeutende**) (das Charakteristische) grossen Nachdruck gelegt und nach ihm Goethe, der ihm darin folgt, aber nur in den Grenzen griechischer Schönheitsregeln, wie er sie gefunden zu haben wähnte, liess er es zu. Heinse aber sucht die Wurzeln einer lebendigen Gegenwartskunst im Nationalen, in dem jeweiligen Volk und Milieu, in das der Künstler durch seine Geburt gestellt ist. Es sind Rousseaus und Herders Gedanken die ihn dabei leiten. Bei aller Hochschätzung für die Griechen spricht er es klar aus, dass alle Vorbedingungen fehlen, diese griechische Kunst auf deutschem Boden und zu dieser Zeit wieder lebendig werden zu lassen. Dunkel allerdings noch aber ahnend spricht er es aus, was das folgende Jahrhundert historisch begründet, dass die Kunst im engsten ursächlichen Zusammenhang steht mit der Nation, mit der Zeit, mit den Natur- und Lebensbedingungen, ja wenn man den historischen Materialismus zulässt, von der ökonomischen und sozialen Entwicklung abhängt. Die Griechen konnten eine Ilias, Äschylus seine Tragödien und hellenische Bildhauer eine Niobe, mediceische Venus und den Apollo von Belvedere hervorbringen***), weil keins wie sie „in der Blüthe und Reife seiner Weisheit so jung, so eins, und unter beständigem Kampfe so frei war, und so in guter Natur lebte und webte, von keiner fremden Kunst übermeistert. Nach ihnen gingen hervor die Römer, die nicht so jung waren, und nicht so ein ursprüngliches Ganzes ausmachten in Klima, Religion und Regierungform, und sich von den Griechen in aller Kunst meistern lassen mussten."

Hier macht sich bei Heinse ein Zug bemerkbar, den man bei ihm, dem vielverschrieenen Genussmenschen am

*) Nachlass Heft 32 Bl. 53.

**) Vgl. Schasler 411 ff. 499. Goethes Aufsatz: „Einleitung in die Propyläen" 1798, und „Über Laokoon" 1797.

***) W. VIII, 215.

wenigsten erwartet, ein Verlangen pädagogisch-reformatorisch zu wirken, ja es finden sich sogar Ansätze einer sozialen Kunstpädagogik im Sinne einer neuzeitlichen Forderung der „Kunst für das Volk“.*) Er möchte den Unterricht auf den Kunstakademien reformieren. Die Düsseldorfer Malerakademie erscheint ihm als eine jedes künstlerischen Schwunges bare Unterrichtsanstalt, wo alles im Mechanischen stecken bleibe. Sie ist ihm aber auch unnatürlich, unkünstlerisch, weil sie nicht auf dem Boden des Volkes, des eigenen, zu nationaler, bodenständiger Kunst erziehe, dem Volke also nicht gebe, was des Volkes sei, denn dieses Volk habe ein Recht auf Kunst die es verstehen könne. Man mache sich nur einmal recht klar, wie aristokratisch, allem Volkstümlichen abgewandt Kunstübung und Kunstpflege namentlich in dem Deutschland des 18. Jahrhunderts war, um das grosse Verdienst Heinses recht zu ermessen. Ich setze diese ungemein wichtige Stelle hierher. Den Gedanken einer volkstümlichen Kunst hat Heinse nämlich nie wieder so klar ausgesprochen, ja er hat sich in Italien sogar wesentlich dem Klassizismus wieder genähert. Die Romantik knüpfte hier ihre Fäden an.**) Im Geiste dieser Worte schuf ein Moritz von Schwind, ein Ludwig Richter, schafft ein Hans Thoma in unsern Tagen wieder was zu jedem Deutschen, und sei er der ärmste Tagelöhner, wenn er überhaupt künstlerischer Eindrücke fähig ist, wie aus der Heimat seiner Seele spricht. Heinse sagt: „Jedes Ding ist nur da, wo es ist, und kann nur Leben nehmen von dem, was es um sich hat. Wer auf dem Harze

*) Vgl. VIII, 168, 169. In dieser Tendenz zum Erziehlichen wirkt Rousseau wohl auch nach. Man vergleiche was in der Hildegard später (1796) über die Erziehung des Volks zur Musik gesagt wird (W. III, 24 ff., IV, 173). Über den Einfluss des Émile Vgl. Ardingh. I, 251 ff., II, 282 ff. Heinse nimmt sogar an, dass Goethe die Ideen zur Erziehung im 4. Bde. von Wilhelm Meisters Lehrjahren aus dem Ardinghello und der Hildegard habe, Nachlass Nr. 2, Bl. 75. Siehe auch Wackernagel, Gesch. d. d. Lit. 2. Aufl. II, 485 f. W. VIII, 149.

**) Sowie an Herder und den jungen Goethe. Vgl. dessen Aufsatz: Von deutscher Baukunst 1772.

friert, kann sich nicht in Arabien warm spazieren; und wer da Durst leidet, nicht aus den Quellen des Brocken trinken. Das sollte, däucht mich, so baar richtig sein, dass niemand dabei die Brille aus der Tasche zu holen nöthig hätte .... man behauptet aber doch in grossen und kleinen Büchern, und auf Schulen und Academien, dass die Sache in der Kunst sich ganz anders verhalte..... Ich meine, doch; wenn wir jede Nation in ihrer Vaterlandsliebe nehmen. Wer ihr am täuschendsten die Gestalt wiedergiebt von dem, was sie genossen, was sie verloren; wer ihr das wie wirklich macht, was sie glaubt, sich einbildet, hinter den Bergen oder hinter den Wolken sieht, oder hofft und erwartet, der ist für sie der grösste Künstler. Und wollen sie die Scholiasten darin nicht irre machen, ihr das glatt abstreiten? Und hat die Nation nichts desto weniger nicht Recht?"

Bemitleidenswert*) aber, sagt Heinse, seien die jungen Menschen, die auf den Akademien zu Malern zugeritten würden. Anstatt sie auf die einzig richtigen Quellen einer wirklich nationalen Kunst zu verweisen, würden sie angehalten durch ödes Modellzeichnen etwas „nachzusudeln" wovon sie nichts verstünden. Dazu komme das „voreilige Gestör" an den Antiken, für die die Meisten weder Verständnis noch Reife besässen. Der Künstler aber solle vor allem nach Anschauung und Erfahrung arbeiten und dann seiner künstlerischen Empfindung Gestalt geben. Empirisches Verfahren verlangt daher Heinse immer wieder für den Unterricht und als weitern pädagogischen Grundsatz den des Fortschritts vom Leichtern zum Schwerern. Das Nackte darzustellen ohne es wirklich gesehen zu haben, sei unmöglich; nicht von Abgüssen griechischer Bildsäulen liesse sich das lernen, sondern nur aus der Anschauung, aus der Natur. Was aber aus dem „Komponieren", dem sinnlosen Zusammenflicken aller möglichen griechischen Formen entstehe, sehe man selbst an einem Meister wie Poussin. Und dann schildert er mit beissendem Spotte Poussins Bild das „Manna

*) W. VIII, 203 ff.

in der Wüste".*) Die vornehmsten antiken Statuen hätten zu den einzelnen jüdischen Figuren Modell stehen müssen. So aber müsse der Schüler geradezu zur Verachtung alles dessen kommen, „was unser Herr Gott gemacht hat". Die antike Kunst sei etwas für sich Abgeschlossenes, nur das Studium der Natur führe zu wirklichen künstlerischen Thaten. So musste ihm allerdings das Treiben auf den Akademien, so mussten ihm die kunsterziehlichen Prinzipien eines Winckelmann und des von ihm ganz abhängigen Raphael Mengs**) als der Verderb der Kunst erscheinen. Positive Vorschläge aber über diesen allgemeinen Hinweis auf die Natur, auf empirisches Verfahren hinaus hat er nicht zu machen. „Was sollen aber die jungen Leute treiben? Womit den Anfang machen, Fortgang, Mittel und Ende? Da mögen sie zusehn! Das lernt sich nicht, wie das Rechnen; ist freie Kunst, keinem Lehrer unterworfen."***)

Heinse verlangt von einem Künstler vor allem eine echt künstlerische Persönlichkeit und wirklichen inneren Beruf. Die Kunst sei nichts Erlernbares, etwa wie ein Handwerk und wer nur die Alten kopiere sei darum noch lange kein Künstler. Die Form an sich sei tot ohne Bedeutung, ohne den Ausdruck, ohne den Ausdruck des Innern des Künstlers. „In Wahrheit, bester Freund, ich glaube, dass kein Mensch an einem Werke der Kunst, es sei auch noch so vollkommen, etwas empfinden könne, wovon er nicht schon etwas Gleiches in der Natur oder für sich empfunden habe. Noch mehr;

*) Im Louvre, No. 709 des Katalogs.

**) Mengs sagt in seinen „Gedanken über die Schönheit" (Reclam No. 627 S. 61): Also schliesse ich, dass der Maler, so den guten, das ist, den besten Geschmack finden will, aus diesen vieren den Geschmack kennen lernen soll, nämlich: aus den Antiken den Geschmack der Schönheit, aus Raphael, den Geschmack der Bedeutung oder des Ausdrucks u. s. w. Gegen Mengs und Winckelmann polemisiert Heinse anfangs (W. VIII, 157) wegen ihrer Grille Gott die höchste Schönheit zuzuschreiben weil er die Vollkommenheit selber sei und sagt etwa, dass sie besser aus der Diskussion blieben. Vgl. Mengs, Gedanken über die Schönheit S. 15. Justi, Winckelmann, 2², 118 ff.

***) W. VIII, 216.

ich glaube, dass kein Mensch ein Werk der Kunst so wahr empfinden könne, als der welcher es gemacht hat. Und noch mehr; dass es alle Menschen anders empfinden und dass der Genuss davon immer im Verhältnis mit ihrem Leben stehe. Die Phantasie kann nicht eher ins Herz regnen, als bis der Verstand aus Herz und Sinn Wolken gezogen hat."*)

Und dann exemplifiziert er an einer genialen Künstlerpersönlichkeit in meisterhafter Weise was not thue um ein wirklicher Künstler zu werden, an Peter Paul Rubens. Angeborenes Genie, vollständigste Beherrschung der Technik, frische gesunde Sinne und festes Wurzeln in seiner Zeit, in seinem Volk und ein volles, frisches, sinnenfrohes Sichausleben verlangt Heinse von einem Künstler, denn so sei Rubens gewesen. Und dann klingt es ganz rousseauisch, antiwinckelmannisch gegen Ende aus**): „Was sollen uns alle die klassischen Figuren, die keinen Genuss geben? — O heilige Natur, die Du alle Deine Werke hervorbringest in Liebe, Leben und Feuer, und nicht mit Zirkel, Lineal, Nachäfferei, Dir allein will ich ewig huldigen!"

In einem Hauptgegensatz steht Heinse zu Winckelmann auch dadurch, dass er als erster für die Malerei die Farbe, und wiederum die Farbe reklamiert. Winckelmann und nach ihm Lessing fassten die bildenden Künste im Wesentlichen vom Standpunkte des Plastischen auf. In seiner Kunstgeschichte behandelte Winckelmann auch die Malerei der Alten, aber von Farbe ist da nicht die Rede. Der Begriff des Malerischen im Gegensatz zum Plastischen scheint's war ihm fremd.***) Lessing gab auf die Farbe sehr wenig, ihm kam es wie Winckelmann hauptsächlich auf den Kontur (die Zeichnung) an. Lessings Farbensinn war noch geringer

---

*) W. VIII, 210.

**) W. VIII, 224.

***) Vgl. Schasler S. 413 ff. Justi, Winckelmann 2 2, S. 241 ff. S. 212 ff. Justi urteilt über das Kapitel über die Malerei in der Kunstgeschichte (das dritte des 5. Buchs) es sei unbedeutend und wäre besser ganz fortgeblieben.

entwickelt als der Winckelmanns.*) Dagegen ist Heinses Farbengefühl ungemein lebendig. Zwar soweit steckt er doch noch im Banne plastischer Anschauung, und unter Winckelmanns Einfluss, dass er die Zeichnung der Farbe als gleichwichtig koordiniert. Erst in Italien macht er da den entscheidenden Schritt und ordnet den Kontur der Farbe weit unter.**) Jetzt sagt er noch: „Zeichnung, Kolorit, Licht und Schatten sind gleich schwer.“ Aber das Kapitel von der Farbengebung ist ihm doch bereits „unendlich und unerschöpflich, und hat noch mancherlei Plätze für Originalcoloristen unter Tizian.“***) Die Malerei ist ihm die schwerste unter allen Künsten, „weil keine so weiten Umfang hat, wie sie; weil keine so von der heissesten Sommersonne bis auf den letzten Flimmer des Lichts†) .... keine so die ganze

*) Lessing sagt in den Kollektaneen unter Barocci: „Winckelmanns Satz aber, den das Beispiel des Barocci erläutern soll: „„dass die Künstler die Farben nicht auf gleiche Weise sehen müssten, weil sie dieselben verschiedentlich nachahmten,““ hat keinen Verstand. Denn wie der Maler die Farbe in dem Objecte erkennt, so erkennt er sie auch in der Nachahmung; und wenn die Maler die Farben nur vollkommen so nachahmen, wie sie sie sehen, so muss sich in ihren Nachahmungen kein Unterschied finden.“ Also für Lessing giebt es keine psychologische Täuschung.

**) Im Ardinghello heisst es 1. Bd. 21: „Mahlen ist Mahlen: und Zeichnen Zeichnen. Ohne Wahrheit der Farbe kann keine Mahlerey bestehn; eher aber ohne Zeichnung .... Das Zeichnen ist bloss ein nothwendig Übel, die Proporzionen leicht zu finden: die Farbe das Ziel, Anfang und Ende der Kunst.“ Von diesem Standpunkt ist dann Heinse nicht mehr abgewichen, während Goethe sich nach der italienischen Reise fast ganz wieder dem plastischen Ideal Winckelmanns verschreibt. Währenddessen sind die Romantiker, vor allen Wackenroder, ganz in heinseschem Sinne weitergeschritten. Vgl. Theodor Volbehr, Goethe und die bildende Kunst, Leipzig 1895, S. 230 ff. Vgl. auch Walzel, Schr. der Goethegesellschaft. 1898/99.

***) W. VIII, 154. Mit Mengs „Gedanken über die Schönheit“ Zürich 1762, war Heinse also wohl bereits bekannt. Mengs hatte darin für das Kolorit Tizian als das unerreichte Muster aufgestellt (Reclam No. 627 S. 47). Vgl. auch W. VIII, S. 157.

†) Heinses feines Farbenempfinden zeigt sich namentlich in der Beurteilung der Landschafter wie Claude Lorrains (Vgl. Nachlass Heft 10 Bl. 38b). Vgl. auch die wunderbare Stelle im Ardingh. I, 316.

unermessliche Natur in sich hat, und keine sich auf das augenblicklichste Dasein so einschränken muss. Apelles war mehr als Menander, und Raphael mehr als Ariost."*) Dass der Maler vor allen Dingen das Malerische fasse, darauf komme es an.**) Das hatte noch Niemand so scharf und begeistert hervorgehoben. Es bleibt Heinses unbestreitbares Verdienst den Bann gegenüber der winckelmannschen Anschauung gebrochen zu haben, der Malerei die hohe Stellung zugewiesen zu haben, die ihr gebührt, die sie vor allem uns modernen Menschen verständlicher und ergreifender macht als die Plastik. Malerei ist für Heinse die sinnlichste und uneingeschränkteste Kunst, „deren Hauptgegenstand eigentlich Landschaft und das Farbenliebliche am Menschen ist."***)

„Die Kunst ist etwas Inniges, dass sich nichts davon entwickeln lässt"†), das möchten wir in seinen eigenen Worten auf Heinses bald verworrene, bald tüftelnde, bald überschwängliche Behandlung des Theoretischen der Schönheit und der Malerei in den Gemäldebriefen††) als Kritik anwenden. Metaphysisch nennt Heinse selbst diese Behandlung.†††) Baumgartens scholastische Begriffsentwicklungen im Sinne wolffscher und durch diesen wieder leibnizscher Philosophie, scheinen überall durch, jedoch ohne ganz organisch geworden zu sein. Damit vermischt rousseauscher Gefühlsüberschwang und Naturkultus, aber auch, und das soll festgehalten werden, feste auf dem Boden der Empirie ruhende Beobachtungen über das Wesen der Malerei als der Kunst der Farben, wie wir soeben gesehen haben. Doch davon ist Heinse überzeugt, dass fehlende ästhetische Ver-

*) W. VIII, 154. Später zwar, in Italien, urteilt Heinse im Vergleich zur Poesie und Musik äusserst geringschätzig von der Malerei. Er bezeichnet sie als „Augenhure", (Nachlass Heft 10 Bl. 35) als eine „gute Magd der Poesie" (Nachlass 12 Bl. 30 ff.).

**) W. VIII, 224.

***) Nachlass No. 61 Bl. 1. Vor Italien geschrieben.

†) Nachlass Heft 32, Bl. 94.

††) W. VIII, 152—169.

†††) W. VIII, 161.

anlagung durch keine ästhetischen Lehrgebäude und Lehrbücher, überhaupt nicht theoretisch, ebensowenig wie praktisch ersetzt werden könne. Er glaubt also an einen ästhetischen Sinn gewissermassen. „Wer das Gefühl des Schönen von Natur, und dem Leben seiner ersten Kindheit und Jugend nicht hat, wird es nie durch die spätere Betrachtung, und die Lehren der Weisen lernen; wenigstens wird es nie in ihm schaffen und wirken.“ *)

Diesen ästhetischen Sinn, wenn er zu definieren wäre, hat Wilhelm Heinse sicherlich gehabt. Solche Kunstwerke ästhetischer Einfühlung wie sie die Gemäldebeschreibungen dieser Düsseldorfer Briefe darstellen waren damals in der deutschen Litteratur etwas Unerhörtes, Nochnichtdagewesenes. Am Beginn einer langen Entwicklungsreihe stehend, behalten diese Beschreibungen „einiger Gemälde der Düsseldorfer Gallerie“ neben ähnlichen Leistungen eines Goethe, eines Forster (in den Ansichten vom Niederrhein) neben denen Ludwig Pfaus, Jakob Burckhardts, Herman Grimms ihren wohlverdienten Ehrenplatz. Seiner Überlegenheit in sinnlicher Kunstanschauung war sich Heinse z. B. Lessing gegenüber sehr wohl bewusst.**) Auch Winckelmann, sagte er, habe Rubens durch Brillen gesehen.***) Aber was die Plastik betrifft, thut er ihm doch sehr Unrecht, wenn er ihm auch darin Erfahrung und Urteil abspricht.†) Der junge Heissporn kritisiert da, wo er gar nicht kompetent ist, denn er hatte damals vielleicht noch keine einzige antike Original-

*) W. VIII, 161. Ein innerer Widerspruch liegt in Heinses Verfahren dem vollkommenen, weitgehendsten Subjektivismus in der Auffassung des Schönen in der Kunst bei Volk und Individuum (den er für berechtigt und im Wesen des Menschen liegend hält, VIII, 160) doch die vollkommen rationalistischen, idealistischen ästhetischen Formeln gegenüberzusetzen. Eine Synthese dieses Baumgartenschen Rationalismus mit seinem Sensualismus ist jedenfalls nicht gelungen, da klafft ein Spalt.

**) Vgl. Urteil über Lessing Nachlass No. 6 Bl. 17. „In den bildenden Künsten hat er nicht Erfahrung genug gehabt.“

***) W. VIII, 221.

†) W. VIII, 167, 168.

statue gesehen. In Italien erst lernt er in ihm den Meister erkennen.

Man vergleiche zunächst den Stil dieser Gemäldebeschreibungen mit dem seiner bisherigen Schöpfungen, seiner Laidion z. B., so sieht man den grundstürzenden Unterschied. Wie flüssig und plastisch zugleich, wie bildkräftig und angeschaut ist alles. Alles Läppische, Zerfahrene und Manierierte hat hier einem festen Stil Platz gemacht, der sich leicht und angenehm liest. Zwar schäumt es vor Begeisterung und Ergriffenheit manchmal noch etwas über, aber man lässt sichs gefallen, denn solchen Kunstschönheiten gegenüber empfinden wir Ekstase wenigstens zu Zeiten nicht als unangebracht. Erst in Italien allerdings erreichte der Stil seiner Schilderungen jene, man möchte fast sagen klassische Art der Verbindung von sinnlicher Glut und ruhigem Fluss der Worte bei höchster Anschaulichkeit und Bildlichkeit, die uns noch und immer wieder erstaunen macht.

Erstaunlich ist auch der für seine Zeit einzig sichere Blick mit dem er damals die Malergrössen einschätzt.*) Raphael steht ihm am höchsten Winckelmanns und Mengsens Einflüsse sind hier wohl mächtig. Diese Vergöttlichung Raphaels als des „Apollo der Malerei"**) mag es verschuldet haben, dass er einen „Johannes in der Wüste", eine untermittelmässige Arbeit aus der römischen Schule, damals Raphael zugeschrieben, ganz über alle Massen erhebt. Sonst aber zeigt er eine für die Zeit erstaunliche Sicherheit des Geschmacks gegenüber den Modegrössen wie Carlo Dolce. Die Holdseligkeit der Madonna mit dem Kinde scheint ihm doch ein wenig übertrieben, die Schönheit des Knaben eine gelernte Vollkommenheit, und das ist nach dem vorhergegangenen Feldzug gegen die Akademiemalerei gewiss in

---

*) Vgl. Sulzer-Gebings Aufsatz in der Zeitschr. f. vgl. Litgesch. Neue Folge Bd. XII, 339 ff. Dort ist eingehend über die einzelnen Gemälde gehandelt, so dass sich das hier erübrigt.

**) So nennt Winckelmann ihn auch, also mag der Ausdruck wohl daher stammen. Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst, 2. Aufl. Dresden 1756, S. 127.

Heinses Munde ein starker Tadel. Wie man gar Dolce über Raphael setzen könne, ist ihm ein Zeichen dilettantischen Urteils ohne eindringende Schärfe. Gegen die Ueberschätzung Guido Renis zeigt er sich allerdings nicht so gefestigt.

Das Meisterstück aber ist der Brief über Rubens. Alles ist da wie aus einem Gusse. Verschiedene Umstände vereinten sich um Heinse gerade diesem „Herkules der Malerei“, wie er ihn nennt, zuzuführen. Einmal die unvergleichliche Rubenssammlung der damaligen Düsseldorfer Galerie. Dann. mögen auch litterarische Einflüsse am Werke gewesen sein. Heinse kannte Winckelmanns „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“.*) Neben Raphael spielt Rubens darin die Hauptrolle. Er lobt ihn vorzüglich wegen seiner allegorischen Gemälde, die Winckelmann so hoch stellt, während Heinse die Allegorie in der Malerei fast ganz verwirft.**) Rubens sei unerschöpflich wie Homer, reich bis zur Verschwendung, er habe das Wunderbare gesucht und sei über die Natur hinausgegangen.***) Aber alles was Winckelmann da sagt, stammt nicht aus Anschauung. In Italien später lässt er unter den Neuern nur noch Raphael, Rubens aber nicht mehr neben den Alten gelten.†) Kein Wunder, wenn Heinse ihm vorwirft, er habe Rubens durch Brillen gesehen. Anders stand es mit Goethe. In seinem bereits erwähnten Aufsatz „Nach Falconet und über Falconet“ werden Rembrandt und Rubens gegen die Klassizisten verteidigt, mit Worten teilweise,

---

*) 2. Auflage, Dresden und Leipzig 1756 vgl. darin über Rubens S. 41, 72, 74, 123, 124, 156, 161.

**) Lessing ist hierin weniger von Winckelmannen abhängig vgl. Werke (Hempel) 6, 309. Lessing nennt die Allegoristen prosaische Maler und im Laokoon X heisst es „Die Sinnbilder dieser Wesen hat die Not erfunden“. Winckelmann: „Die Notwendigkeit selbst hat Künstlern die Allegorie gelehrt“, Nachahmung S. 135. Heinse dagegen hat die Allegorie verworfen, Nachlass H. 10 Bl. 96 ff. und gegen Mendelssohn, der darin von Winckelmann abhängt in Heft 17 Bl. 61 b. Vgl. Anhang.

***) Nachahmung S. 123.

†) Vgl. Sulzer-Gebing Z. f. vgl. Litgesch. XII, 350.

die im Sinne frappant an Heinses Ausführungen anklingen: „Was der Künstler nicht geliebt hat, nicht liebt, soll er nicht schildern, kann er nicht schildern. Ihr findet Rubensens Weiber zu fleischig? ich sage euch, es waren seine Weiber, und hätt' er Himmel und Hölle, Luft, Erd' und Meer mit Idealen bevölkert, so wäre er ein schlechter Ehmann gewesen, und es wäre nie kräftiges Fleisch von seinem Fleisch und Bein von seinem Bein geworden.“ *) Dazu dann als Anmerkung die vielberufene Stelle von den antiken Nachtgeschirren. Wir sahen, dass Heinse den Aufsatz kannte. Aber es war doch hauptsächlich die Persönlichkeit des Malers, die ihn anzog. Er hatte sich über das Leben Rubens' orientiert.**) Diese ungebrochene Individualität, dieser echte und volle Renaissancemensch, im Leben wie im Lieben so kräftig und gesund wie einer, dazu ein weltgewandter Thatmensch, musste Heinsen als das Ideal von Mensch und Künstler vorkommen. In dem leisen Ansteigen und Anschwellen des Dithyrambus auf diesen Vollmenschen, bis es schliesslich wie mächtiger Orgelklang ertönt, liegt eine stilistische Meisterleistung. Im Wollen wenigstens fühlte sich ihm Heinse kongenial. Ihn mochte er wohl mit Recht den jungen Künstlern als das unvergleichliche Ideal eines Künstlertums hinstellen, dem nachzueifern sei. Er nennt ihn „herrlich und prächtig, wie der Königsadler in den Lüften. Und dies wird er immer sein und bleiben, so lange sein Name und seine Werke dauern, trotz aller Verkleinerungen und Anekelungen verschiedener Schulmeister und Schüler. Für ihn eine Apologie zu schreiben, wäre eben so überflüssig, als eine Apologie der Natur.“ ***) Allerdings hier muss man

---

*) Vgl. Sulger-Gebing Z. f. vgl. Litteraturgesch. XII, 350.

**) Bei Roger de Piles, Abrégé de la vie des peintres. Paris 1699; Jean Baptiste Descamps, Vie des peintres flamands, allemands et hollandais, 1753—1763; André Félibien, Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres. Paris 1666. Vgl. W. VIII, 225, 213.

***) Vgl. Sulger-Gebing S. 350 ff. über Schätzung Rubens' bei den Romantikern u. s. w. Zuletzt hat noch Jakob Burckhardt, der grosse

sagen, dass einmal ein Künstler aus seiner Persönlichkeit heraus geschildert und dargestellt wird und dazu gezeigt, wie diese vlämische Kunst aus innerer und äusserer künstlerischer Notwendigkeit herausgeboren und diese einzelnen Gemälde aus wirklichem Leben und innerem Drang geschaffen worden sind.

Heinse hielt selber die Briefe, namentlich den über Rubens, für das Beste, was er bis dahin habe drucken lassen.*) Wir stimmen auch heute noch darin mit ihm überein. Als ein Ganzes ist dieser Rubensbrief von ihm auch später durch nichts mehr übertroffen worden, im Einzelnen wohl hie und da im Ardinghello.

Diese Kraft und Begeisterung der Einfühlung in eine grosse Persönlichkeit und ihre Werke hat damals vielleicht nur noch der junge Goethe (wenn man von Herder absieht) besessen. Sein Hymnus auf Erwin von Steinbach und des Strassburger Münsters Wunderbau ist Heinses Rubensbrief stilistisch und ästhetisch verwandt.

Unter den rubensenschen Gemälden, die Heinse in dem Rubensbrief beschrieb, befindet sich auch die bekannte Regenbogenlandschaft.**) Es zeugt für Heinses feines malerisches Gefühl, dass er die Landschaft für einen hauptsächlichen Stoff der Malerei erklärt.***) Die Entwicklung der Kunst des 19. Jahrhunderts hat ihm gegen Winckelmann und Lessing

---

Geschichtschreiber der Renaissance, seinem Liebling Rubens ein Buch gewidmet: Erinnerungen an Rubens.

*) Sch. II, 50, 55. Briefe an Gleim. Anerkennung blieb ihm nicht aus. Vgl. Rödel, S. 94. Schober S. 76. W. IX, 86.

**) W. VIII, 245 ff. Jetzt Münchener Pinakothek No. 761.

***) Nachlass No. 61, Bl. 1: „Mahlerey... deren Hauptgegenstand eigentlich Landschaft und das Farbenliebliche am Menschen ist.“ Vgl. auch folgende Rangstufe die von Heinse aufgestellt wird (VIII, 157): „Tyrolerinnengesang, Choral, Kirchenstück, Oper — Lied, Ode, Schauspiel, Heldengedicht — Haus, Bensberg (Schloss), Peterskirche, Venedig — Portrait, Landschaft, heilige Familien, das kleinere jüngste Gericht von Rubens.“ Das Städtebild setzt er also über ein Einzelbauwerk (Venedig erscheint ihm bei der Rückreise aus Italien allerdings als ein Elend gegen Rom, Neapel und Genua, Heft 19/20 Bl. 116). Die Landschaft aber hat einen relativ hohen Rang hier.

unbedingt Recht gegeben.*) In der That stellt sich hierin Heinse weit über seine Zeitgenossen, selbst Goethe**) nicht ausgenommen. Auch hier dürfen wir bei Heinse indirekten Einfluss Rousseaus annehmen. In seinem Naturgefühl, das bei Heinse sehr hoch entwickelt, ist der Einfluss unverkennbar.***) Vielleicht aber ist auch Hagedorn, der Bruder des Dichters, nicht ohne allen Einfluss auf ihn geblieben. Er hatte in seinen Betrachtungen über die Mahlerey (2 Bde. Leipzig 1762) bereits wackere Worte für die Landschaften und über Rembrandt geäussert. Er wünschte auch Jan van Eyck, Holbein, Cranach, Peter Vischer und anderen deutschen Künstlern ihre Stellung in der Kunstgeschichte zugewiesen. Er verfasste eine „Schutzschrift für Dürer gegen Hogarths Angriffe.“ †)

Heinses starke Vorliebe für die Landschaft, vornehmlich für Claude Lorrain, ist ihm verblieben, sie hat die stark

---

*) Dagegen vgl. Winckelmann, Nachahmung S. 132, 133 und später völlige Ablehnung der Landschaft in den Monumenti antichi inedite; vgl. Justi, Winckelmann II 2, 370 ff. W. I, 87 der Einleitung. Lessing spricht von dem geringen Wert der Landschaftsmaler, da es kein Ideal in der Schönheit der Landschaften gebe, auch hätten die Griechen und Italiener keine. Lessing (Hempel) VI, 256 und 290.

**) Goethe zeigt erst spät ein wärmeres Interesse für die Landschaft, besonders 1813 in seinem Aufsatz über „Ruysdael als Dichter.“ Aber es ist ihm doch mehr um das Stoffliche und Ideelle der Landschaft zu thun, nicht auch wie bei Heinse um die Lichtprobleme, das Malen der Atmosphäre, der Lufttönungen. Vgl. Ardingh. I, 316.

***) Vgl. E. Schmidt, Richardson, Rousseau und Goethe S. 173 ff. über Landschaft- und Naturgefühl, durch Rousseau beeinflusst. Vgl. auch Alfred Biese, Die Entwickelung des Naturgefühls im Mittelalter und in der Neuzeit, Abschnitt über Rousseau. Doch ist Heinse ein zu grosser Freund von Naturgenüssen, als dass er die Freude am rauhen Landleben allzusehr mitgefühlt oder sogar mitgemacht hätte. Das geht hervor aus der Stelle über den Pietisten und praktischen Rousseaujünger Kleinjogg, den er in der Schweiz kennen lernt. Nachlass No. 61. Vgl. W. IX, 84.

†) Vgl. über C. L. von Hagedorn: Justi, Winckelmann I, 352 ff. Hagedorns Einfluss auf Winckelmann war nicht gering. Justi weist sogar Beeinflussung Lessings in der E. Galotti durch Hagedorn nach: S. 355.

klassizistischen Einflüsse Italiens überdauert. In den Gemäldebriefen spricht er bereits vom Wiedergeben des flimmernden Lichts*), und im Ardinghello heisst es später: „Wenn ich ein Landschaftsmahler wäre, ich mahlte ein ganzes Jahr weiter nichts als Lüfte, und besonders Sonnenuntergänge. Welch ein Zauber, welche unendliche Melodien von Licht und Dunkel, und Wolkenformen und heiterm Blau! es ist die Poesie der Natur . . . . aber leider mit eurem Licht in der Mahlerey sieht es übel aus!"**) An Rubens lobt er es, dass er einen wirklichen Tag habe, seine Schüler und Kopisten meist einen geträumten.***) Die frische lichte Farbengebung ist ihm genehm.

Dagegen hören wir merkwürdiger Weise nichts von Rembrandt, obwohl die Düsseldorfer Galerie neun Meisterwerke von ihm hatte, die jetzt Zierden der Münchener ältern Pinakothek sind.†) Es scheint als ob er nichts Rechtes mit ihm anfangen könne. Anzunehmen, dass in einer etwaigen Fortsetzung der Gemäldebriefe von ihm die Rede gewesen wäre, ist man nicht berechtigt. Dazu sind die Urteile über Rembrandt in den Nachlassaufzeichnungen aus der Zeit bis

*) W. VIII, 154.

**) Ardingh. I, 316.

***) W. VIII, 250.

†) Von diesen waren mindestens sieben echt, jetzt No. 326—331 und 333 in München. Vgl. Pigage No. 212—219 und No. 295. Über die Schätzung Rembrandts vgl. C. Gurlitt, die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts. Berlin 1899. Dieser nennt Heinrich Füssli als einen der ersten, der Rembrandt verstanden habe und „Rembrandt ist der rechte Massstab dafür, inwieweit eine Zeit malerische Werte zu schätzen weiss" sagt Gurlitt S. 52. Vgl. Hagedorns Betrachtungen über die Mahlerey S. 102 ff. Es war wohl aber nicht das Malerische was Goethe anzog, wenigstens nicht in seinem Aufsatz: Rembrandt der Denker. Winckelmann nennt Rembrandt indirekt einen Affen der gemeinen Natur (Erläuterungen zu den Gedanken über die Nachahmung . . . S. 72). Lessing sagt in den Kollektaneen unter Rembrandt: „Die Rembrandtische Manier schickt sich zu niedrigen, possirlichen und ekeln Gegenständen sehr wohl. . . . Hingegen wollte ich hohe, edele Gegenstände nach Rembrandts Art zu tractiren nicht billigen . . ."

1780 zu schwankend. (Nach der Rückkehr aus Italien und dem Besuch in Holland (1784) wird das ziemlich geringschätzige abschliessende Urteil über Rembrandt und die Holländer gefällt.*) Jetzt spricht er einmal von Rembrandts „erstaunlicher Tiefe“, die er dadurch gewinne, dass er die Dinge mehr entfernt, als in der Natur geschehe. Van Dyk bleibe wahrer durch sein Kolorit. „Rembrandt bleibt immer der grösste; man muss mit der Kunst die Natur übertreffen, sonst wird man ihrer bald satt. . . . Das Genie geht auf den Fund aus: der blosse gute Kopf oder Kenner entdeckt dafür die kürzesten und bequemsten Wege; und tadelt meistens des ersteren seine, um seine Eigenliebe zu entschädigen.“ **) Rembrandts Zauberei bestehe in dem Idealen seiner Haltung heisst es, und in einer Aufzeichnung, die zeitlich auch vor Italien fällt, leistet er sich plötzlich Folgendes***): „Die bildende Kunst ist noch localer als die Baukunst. Ein Volk, das erst aus der Erde herauswächst, wie kann das griechische Natur fassen? so wenig als einen Pindar und Plato; Wouvermann und Schalcken will und soll es haben, keinen Praxiteles und Apelles, diese sind für höhere Wesen; hingegen sollen die rohen Leute diesen ihre Rembrandte und Gerhardt Dows nicht aufdringen.“ Diese Zusammenstellung mit Dow und mit dem faden Hofmaler Gottfried Schalcken ist allerdings der Gipfel der Oberflächlichkeit und des Unverstands. In Italien spricht er vollends von „der flamändischen Manier, die ihre Unwissenheit mit vagen mahlerischen Dunstwesen versteckt.“ †)

Übrigens geht er so ziemlich an allen Holländern vorbei, und in den Düsseldorfer Briefen erwähnt er von den Vlamen ausser Rubens nur van Dyk, einen seiner Lieblinge, und ganz flüchtig Teniers ††); dagegen erwähnt er ausser den

---

*) Nachlass Heft 1, die holländische Reise.

**) Nachlass Heft 32, Bl. 99 f.

***) Nachlass Heft 61.

†) Nachlass Heft 12, Bl. 37 (1782 geschrieben).

††) Von van Dyk schildert er eine Madonna und erwähnt eine Susanna im Bade. Teniers ist erwähnt VIII, 246.

geschilderten Gemälden der berühmten Italiener noch eine ganze Reihe welscher Maler*), und Claude Lorrain und Poussin, nebst Salvatore Rosa als Landschafter.**) Was Gervinus in seiner Geschichte der deutschen Dichtung sagt***), nämlich dass Heinse die Genrebilder der Niederländer so schön wie die Italiener gefunden habe, ist also ganz unrichtig. Davon kann gar keine Rede sein. Auch hat Heinse nirgends die platte Wirklichkeit, den tristesten Naturalismus für die Kunst gefordert. Vielmehr ist er mit einer Hinneigung zum Idealschönen, zur „schönen Natur", ja zur Typisierung Goethes bereits nach Italien gezogen. Vielleicht war es gerade die Verwandtschaft des Vlamen Rubens mit den grossen Italienern in manchen Stücken, die es ihm mitangethan hatte. Darüber darf man sich nicht täuschen, weder durch das Schlagwort von der Rückkehr zur Natur noch durch die Forderung einer im Volke wurzelnden Kunst. Beides führt durchaus nicht zum krassen Naturalismus, braucht es wenigstens nicht.

An bessern Holländern, Genre und Landschaft, war die Galerie nicht eben reich. Dagegen herschten die Modemaler Gerard de Lairesse und van der Werff†), sowie Metsu. Gegen sie hält Heinse sich nun allerdings strikt ablehnend. Ihre geleckte Manier war ihm zuwider und wegwerfend

---

*) VIII, 195, 196.

**) VIII, 246. Dürers Marter der 10000 Christen (Pigage No. 88) ist nur Kopie. Heinse erwähnt das Bild nicht. Jetzt in München No. 253. Von van Dyk führt Pigage 22 Gemälde an, von Velasquez 2 Bildnisse (München No. 1292 und 1293). Doch befand sich nach Pigage merkwürdigerweise kein Claude Lorrain in der Galerie.

***) Gervinus V[5], 2—16. Den Naturalisten Balthasar Denner, bekannt durch seine mit äusserster Peinlichkeit und sklavischer Treue gemalten Porträts namentlich alter Personen, behandelt Heinse ziemlich wegwerfend. Vgl. W. IX, 9 ff. „Was sollen uns die Runzeln! ohne Tiefsinn und Verstand? Ist es im Grunde nicht abgeschmackt!"

†) Von van der Werff führt Pigage 25 Gemälde an, No. 220—242, 325, 326.

spricht er von den auf van der Werff Schwörenden, für ihn Schwärmenden, den „Einge-Vanderwerfteten".*)

Drei Jahre noch dauerte es nach diesen Kundgebungen in den Gemäldebriefen, ehe Heinse nach Italien aufbrechen konnte.**) Für den Ungeduldigen eine lange Zeit. Eine Vorbereitung auf das Land seiner Sehnsucht waren auch die Übersetzungen aus Ariosts rasendem Roland und aus Tasso, an denen er in Düsseldorf arbeitete. Ausserdem beschäftigte er sich mit den ästhetischen Theorien der Alten, des Plato und des Aristoteles.***) In seinem Nachlass findet sich noch ein Heft mit Auszügen aus Aristoteles Buch über die Seele und aus andern Schriften des Stagiriten, vornehmlich den Physica.†) Das Studium des Aristoteles hat er sein ganzes Leben hindurch fortgesetzt. Das Empirische, streng Sachliche des grössten wissenschaftlichen Geistes des Altertums zog ihn unwiderstehlich an. Breite Partien des Ardinghello zeugen von diesem Studium des Aristoteles. In der Laidion hatte noch Platons Einfluss überwogen, getreu nach den wielandischen Überlieferungen.††) Jetzt heisst es Plato sei

---

*) W. VIII, 247. Winckelmann dagegen spricht von Verdiensten van der Werffs, die Denner bei weitem nicht erreiche. Nachahmung S. 130. Wie gering Heinse im Allgemeinen von den holländischen Malern dachte, geht klar hervor aus einer Stelle zu Anfang der Gemäldebriefe, W. VIII, 144, 145. Die verschimmelten Mauerreste wiederaufgefundener antiker Gemälde verhielten sich zu den zerstörten wie die heutigen Holländer zu Raphael.

**) Was Schober S. 76 von einem Besuch der Galerien zu Amsterdam, Rotterdam und Aachen sowie über einen Aufenthalt im Seebade Spaa vor 1780 schreibt, ist durch nichts erwiesen. Er vergisst es dafür seine Belegstellen anzugeben. Ein Blatt von No. 60 des Nachlasses spricht von einem Ausfluge von Aachen nach Spaa im Jahre 1785.

***) Vgl. Brief an Gleim vom 27. 2. 1778 bei Sch. II, 77.

†) Nachlass No. 64a.

††) Während es in der Laidion von Platos Republik heisst, dass sie ein Meisterstück des menschlichen Verstandes sei (ihre Ausführbarkeit bezweifelt er allerdings), Laidion S. 144 Anmerkung, ist dies in der Ausgabe von 1799 weggelassen worden. Im Nachlassheft 63a heisst es: „Alles in der Welt entsteht erst von Natur; und

Traube und Most, Aristoteles aber sei Wein. Im Nachlass finden sich etliche ästhetische Aphorismen aus dieser Zeit als Frucht dieses aristotelischen Studiums.*)

Bei Aristoteles findet er Darlegungen über Zweck in Natur und Kunst, und über den ästhetischen Schein**), endlich den wichtigen Gedanken des freien Gestaltens, des Idealisierens des von der Natur Gegebenen durch die Kunst. Von der ästhetischen Täuschung heisst es in Anlehnung an Aristoteles: „Ein Dichter muss täuschen .... Täuschen, das ist die schwerste Kunst unter allen Künsten Es ist nichts gewisseres, als dass man dazu gebohren werden muss. Dichter, Mahler, Tonkünstler, Bildhauer müssen gebohren werden. Einen Menschen täuschen ist, ihm nach seinen Gefühlen und Begriffen und wirklichem Sinn eine Sache beybringen. Desswegen muss man unter seiner Nation leben und weben: Wissen, wie sie diess und jenes treibt, wie sie ihr Gefühl und ihre Weisheit ausdrückt, und seinen Reichtum durch diese Kanäle in ihr Wesen schiffen."***) Man sieht wie er hier die Theorie der ästhetischen Täuschung mit seiner Idee nationaler Kunst verbindet. „Täuschung aber ist das erste Gesetz der Kunst. Mit Fülle von Leben kann man den Tod selbst lebendig machen und Steine in Menschen

---

nur hernach kann die Kunst oder der menschliche Verstand daran pflegen und bilden. Wo die Kunst alles thun, oder vorgehn will, das hat keinen Halt. Und folglich auch die philosophischen Republiken." Auch dies scheint von Aristoteles eingegeben.

*) Im Nachlassheft No. 64a übersetzt er die bekannte Stelle über die Baukunst, Physica 199a, wo Aristoteles das Schaffen der Natur mit dem zweckmässigen Kunstschaffen vergleicht. Vgl. Schasler 194, 195. Besonderes Interesse wendet er dem zu, was Aristoteles über die Farben sagt (περὶ ψυχῆς II, cap. 7). „Er behauptet es müsse ein Mittel seyn zwischen den Sinnen und dem Gegenstand, Licht zwischen der Farbe und dem Auge; Luft zwischen dem klingenden Instrumente und dem Ohr .... er traut dem Auge so viel zu."

**) Die Theorie des ästhetischen Scheins (of ideal presence) von Home, Elements of criticism 1762, I, 107 nach Aristoteles aufgenommen. Später von Schiller, Goethe und Kant weiter ausgebildet. Vgl. Wilh. Neumann, Die Bedeutung Homes für die Ästhetik. Diss. Halle.

***) Nachlass Heft 63a.

verwandeln"*), heisst es weiter, und „das Meisterstück der Kunst ist, den wahren Kenner zu täuschen."**) Aristotelisch beeinflusst sind auch folgende Gedanken: „Alle Regeln, alle Art zu arbeiten in der Kunst beruht auf Zweck"***), und „die Freude der Menschen ist das Gericht der Kunst. Was den Nutzen betrifft, so kann eine Sentenz mehr lehren, als der Vatikanische Apollo."†) Es geht auf Aristoteles Unterscheidung von Natur- und Kunstschönheit (konkreter und ideeller Schönheit) zurück, wenn er schreibt: „Such in jedem Kunstwerk zuerst die Natur, und hernach die Kunst, wenn du davon richtig urtheilen willst." Ganz offensichtlich aristotelisch aber ist es, wenn er sagt: „Wenn du etwas schaffen, zeugen, hervorbringen willst, so suche und ziehe und finde vorher die besten und geistreichsten Elemente in der Natur dazu zusammen, und gewinne im Brüten der Liebe darüber das Leben zum Ganzen."††) Doch wir verlassen diese Betrachtung, da immerhin nur einzelne Gedanken der aristotelischen Kunstlehre, wenig systematisch von ihm verwertet worden sind. Aber gerade die Begriffe des ästhetischen Scheins und der idealisierten Natur, die wir bei Schiller und Goethe auch wiederfinden, hat Heinse gewiss aus eigener Lektüre des Aristoteles, wenn nicht gewonnen, so doch befestigt, und sie bilden den Grund, auf dem er sich in Italien weiterentwickelt. Das Kunstwerk als gereinigtes Bild der Wirklichkeit, die Natur nicht sklavisch nachgeahmt sondern ihr einen „die Wirklichkeit überschreitenden und in keinem abstrakten Denken gegebenen Gehalt"†††) verliehen haben, wie es die Klassiker als Norm aufstellten, ist auch für Heinse später erstes Erfordernis der hohen Kunst.

*) Nachlass Heft 64b, 60. Aphorismus.
**) „ „ 63b, 37. „
***) „ „ 63b, 114. „
†) „ „ 63b, 43. „
„ „ 63b, 23. „
Vgl. über Aristoteles' Ästhetik Schasler S. 120 ff.
††) Nachlass Heft 63a. Vgl. Schasler S. 132 ff.
†††) Vgl. W. Dilthey über Lessing in den Preussischen Jahrbüchern Bd. 19, 129.

Eine steigende Unruhe bemächtigt sich Heinses bereits gegen Ende des Jahres 1777. Der Gedanke für fremde Journale, für die Iris zu schreiben, ist ihm verekelt, er trägt sich mit der Idee eines eigenen Organs.*) Düsseldorf vermag ihm nichts mehr zu bieten. Auf die Künstler ist er, so wie später in Rom, nicht besonders zu sprechen**), er hält sie für elende Banausen. Immer klarer wird es ihm, dass er die Werke der grossen Italiener nur an Ort und Stelle studieren kann. „Mahlerey ist wie Sprache. Italienische Mahlerey muss man erst in Italien verstehen lernen. Es gibt dazu so gar keinen Sprachmeister.“***) Gleims freundschaftliche Bemühungen ihn an der Berliner Bibliothek oder der Potsdamer Galerie des grossen Friedrich anzubringen, können ihn nicht vermögen die Gemäldebriefe besonders drucken zu lassen, das würde wie eine feine Angel aussehen, meint er, auch könnt' er jetzt sich selbst nicht mit genug Ehre Galeriedirektor sein†), erst müsse er Italien gesehen haben, Italien, das er im Rubensbrief die hohe Schule des Malers genannt hatte. Nicht um Ehre, Rang und Titel sei es ihm zu thun, nur was in ihm sei auszubilden, mache ihn stolz und glücklich. König Friedrich könne ihn ja hinschicken nach Italien „Von Rom, Florenz, Venedig, von Neapel, Palermo, Girgent, dem Aetna wollte ich alles noch weit erbaulicher beschreiben . . . . und hernach wollte ich ihm seine Gallerie oder Bibliothek gar schön in Ordnung halten.“†) Vielleicht ist es auf den alten Fritz gemünzt, was er dann ganz im Sinne von Schillers „Keines Medicäers Güte“ an Gleim schreibt: „Das Schicksal der teutschen Kunst ist nun einmal überhaupt, seit den Zeiten des Hohen-

---

*) Sch. II, 56, 57.

**) Nachlass Heft 62 aus Düsseldorf heisst es: „Ich habe noch Niemand über Kunst elender sprechen hören, als gerade Künstler; was der himmelhoch erhob, das verwarf der andere hinunter in die Hölle: und beyde mahlen erträgliche und zuweilen gute Arbeit; aber eben deswegen betrachten sie auch alles einseitig.“

***) Nachlass Heft 63b, Aphorismus 56.

†) Sch. II, 57, 67.

staufischen Hauses, dass sie sich überall für sich forthelfen muss, durch die nicht zu vertilgende Kraft ihrer Natur. Wenige fühlen und erkennen sie; und unsere grossen Hannsen haben davon keine Ahndung."*) Dennoch verhält er sich nicht ablehnend, als Gleim für ihn beim Prinzen von Preussen Stimmung machen will, aber es wird nichts aus des guten Gleim Vorhaben mit seinem Sohn Heinse.**) Als Fritz Jacobi ihm zu einer Reise nach Italien Geld vorstrecken will ist er wie in einem Rausche des Glücks und lässt den Gedanken an eine preussische Anstellung wieder fallen. Er schreibt am 6. Juli 1778: „Einmal etwas wirkliches von einem tausendfachen himmelerhebenden Traume Ich bin zu allem andern, ausser Natur und Kunst, verdorben. Meine Tage fliehen dahin in verzehrendem Feuer: die goldenen Stunden des Lebens, wo ich zu schaffen, und zu geniessen, und zu schaffen vermöchte. Das kann ich nicht nach Herzenslust, ohne dem Schönsten, ohne der besten Natur und Kunst am Busen zu liegen und gelegen zu haben, Mark und Bein voll Seligkeit und ewiger Wonne. Ein unwiderstehlicher Zug reisst mich fort in die Thäler und Höhen der Schweiz, unter die Schatten der Griechen zu Florenz und Rom, und weiterhin nach dem schönen Sicilien."***) Um eine angemessene Stellung sei ihm später nicht bange, denn es gebe nicht allzuviel Kunstkenner in Deutschland. März 1779 will er abreisen, wenn er das übrige Geld bekommt. Im September teilt er Näheres über seinen Reiseplan mit, der auch einen Aufenthalt in der Schweiz vorsieht.†) Der gute Vater Gleim sagt ihm 100 Dukaten in zwei Raten zu. Wegen Fritz Jacobis Abwesenheit verzögert sich aber die Abreise, die auf Ende Mai angesetzt wird. Späte Rückkehr Jacobis, Krankheit und hauptsächlich wohl finanzielle Not verursachten weitern Aufschub.††) Am 22. Juni 1779 hat er einen neuen

*) Sch. II, 71.
**) Sch. II, 73, 75/7.
***) Sch. II, 81. 82.
†) Sch. II, 88, 90.
††) Sch. II, 100, 105 ff., 108 ff., 109.

Plan, er will mit Jacobi durch Deutschland (Berlin, Dresden, Frankfurt a. M.) den Rhein hinauf nach Italien reisen. Krankheit und die Ariostübersetzung vereiteln auch diesen Plan.*) Die Reise durch Deutschland wird endgiltig aufgegeben und die Abreise auf den Frühling 1780 verschoben. Dabei muss er sich der Bemühungen Gleims ihn in Potsdam oder Berlin anzubringen erwehren, er hat gar keine Lust und keine Absicht eine Stellung anzunehmen.*) Am 7. März 1780 schreibt er an Gleim: „Zu Anfang des May also ist der Vogel ganz gewiss flücke, und geht der Ausflug ohne Fehl vor sich. . . . . O wie mirs so wohl, so jugendlich froh wird ums Herz seyn! Mancher Jubel wird dann über die Gebürge des Harzes nach Halberstadt erschallen zu seinem goldnen Vater Gleim von seinem guten Sohn.“*) Die Abreise verzögerte sich wiederum. Erst am 21. Juni 1780 fuhr Heinse von Düsseldorf ab, den Rhein hinauf dem Lande seiner Sehnsucht entgegen. Es ist rührend zu sehen, wie er, der den Nachweis ästhetischer Reife und künstlerischen Empfindens erbracht hatte wie einer, drei Jahre lang seine heissen Wünsche, sein rauschhaftes Verlangen nach italienischer Natur und Kunst in sich in Hoffen und Bangen tragen musste, ehe ihm sein Sehnen gestillt wurde. Für ihn weit mehr noch als für den innerlich so unendlich viel tiefer und reicher beanlagten Goethe, war Italien das Ereignis seines Lebens. Unter Entbehrungen mannigfacher Art (namentlich während des ersten Jahres seines italienischen Aufenthalts, wie die Briefe an Fritz Jacobi bekunden**) vergingen ihm die drei Jahre seiner Reise und seines Aufenthalts. Aber es war dennoch die Zeit gesteigerten Lebensgefühls und Lebensgenusses für Heinse, die glücklichste Zeit seines Daseins. Er kam weit mehr als ein Geniessender als Winckelmann. Ja selbst Goethe verleugnete dort den Deutschen nicht ganz, der von einer Reise auch etwas nach Hause bringen, Gewinn für seinen Geist, seinen Intellekt erraffen

*) Sch. II, 100, 105 ff., 108 ff., 119.

**) Vgl. W. IX, 150, 133 und öfter.

möchte. Nicht als ob sich Heinse einem faulen Schlaraffenleben ergeben hätte. Er hat sowohl hart für Brot und Lohn frohnden müssen, als auch hat er die mannigfachste geistige Arbeit gethan, das bezeugen seine Notizbücher. Aber keiner hat wohl gleich ihm mit einer gewissen Wollust und oft wie im Rausche die künstlerischen Genüsse, den Reiz des Volkslebens genossen. Der Genuss, der ästhetische, künstlerische, war ihm die Hauptsache. Der Ardinghello ist Zeugnis dafür. Wohl war aber auch selten einer so begnadet mit seinen Sinnen die Herrlichkeiten von Kunst und Natur dort aufzunehmen wie er. Wie viel reifer in künstlerischem Betracht war er als Winckelmann, wie viel befähigter die Renaissancekunst zu würdigen, als er seinen Fuss auf welschen Boden setzte. Man vergleiche nur Winckelmanns „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke" mit Heinses Gemäldebriefen. Die vorwiegend plastische Art seiner Kunstanschauung, seine fast gänzliche Ignorierung der Meisterwerke der Dresdener Galerie, seine Missachtung der Farbe und des Helldunkels hat Winckelmann nie überwunden. Gewiss Heinse hatte den Vorteil ein Menschenalter später geboren zu sein, er stand auf den Schultern des Altmärkers wie auf denen Lessings. Aber eine verschiedenartige Veranlagung ist auch sicher.

In entzückter Seligkeit und Freude spricht der Engländer Percy Bysshe Shelley in Italien einmal von dem Genuss den er empfinde 'to diet on antiquity day after day'. Damit ist auch Heinses italienischer Aufenthalt vorwiegend angefüllt und bezeichnet, wenn man dem Altertum auch noch die Kunst- und Bauwerke der Renaissance hinzufügt.

c. Die Reise nach Rom.

Am 21. Juni 1780 brach Heinse von Düsseldorf auf.*) Bis Köln reiste er mit zwei katholischen Geistlichen, was ihm Gelegenheit giebt Bemerkungen über den dumpfen Aberglauben

*) Quelle für die Reise nach Italien sind die Briefe an Gleim, Fritz und Betty Jacobi, Aufzeichnungen über die Reise im Nachlass No. 60 und Einzelnes aus den Heften 32, 61, 62, 63b. Ich gebe

des Volkes zu machen. Von Köln geht es die Pfaffengasse hinauf über Bonn, Andernach, Neuwied nach Koblenz; er preist die Schönheit des Rheinstroms. Dann zieht er von Ehrenbreitstein die Lahn entlang bis Ems. Am 2. Juli langt er in Mainz an. Von dort geht's nach Frankfurt, wo er eine Woche verweilt und unter andern auch Goethes Mutter besucht. Am 9. und 10. Juli marschiert er an Darmstadt vorbei nach Mannheim und ist am 14. in Heidelberg. Am 15. Juli geht es zurück nach Mannheim und von hier mit der Post nach Strassburg.

Doch verweilen wir noch ein wenig bei dem was Heinse bis dahin sieht. Ein frisches Behagen strömt aus den Briefen an seine Freunde Fritz und Betty Jacobi in Düsseldorf. Der Landschaft weiss er Reize über Reize und Genüsse abzugewinnen. Er kann die nicht genug segnen, die ihm zu diesem Glück verhalfen. Natur und Kunst, wonach er sich gesehnt, schlürft er in vollen Zügen, mit dem Wohlbehagen eines Feinschmeckers. In Koblenz sieht er sich die Gemälde des Kurfürsten an. Dietrich ist ihm „ein grosser Künstler und schlechter Schöpfer; bis auf seine Berge sind Comödianten. Seine Landschaften sind doch noch das Beste, sie haben eine gute Haltung."*) In Frankfurt besichtigt er die Privatsammlungen des Kaufmanns Ettling und des Fabrikanten Nothnagel. Es sind meist Niederländer, Genre und Land-

---

die Reiseroute jetzt ergänzt durch das Reisejournal (No. 60). Über die Bekanntschaften, die er macht, vgl. Rödel S. 96 ff. Schober S. 84 ff.

*) Über Dietrich vgl. Justi, Winckelmann I, 287. Justi nennt ihn charakterlos in seiner Nachahmung aller möglichen Stilarten. Heinse fährt über Dietrich fort (was in dem Briefe W. IX, 17 fehlt): „Noch ist eine eben so grosse Landschaft von ihm da, die ein schönes Ganzes ausmacht, worin ich aber seinen vertieften Pinselstrich und die Tiefe seines Helldunkels vermisse. Ein Portrait von einem jungen Menschen, der die linke in den Busen, und die rechte unter den linken Ellenbogen steckt, und versteckt, ist das schönste, was von ihm da ist; es kann aber auch neben dem Flinck ihrer (Jacobis) Gallerie stehen. Es ist bey seiner fürtreflichen Mahlerey ein gar geistvolles, vielgefühliges Gesicht."

schaft, die er erwähnt. Bei Ettling fesselt ihn vor allen eine Mondscheinlandschaft von Aart van der Neer, der als Maler der Dämmerung und der nächtlichen, mondbeleuchteten Stille so berühmt ist. Einen „herrlichen Rembrandt, der liest“ hebt er hervor und erwähnt Landschaften von Everdingen und Breughel mit lobenden Bemerkungen, daneben auch Ellinger, Teniers, Snyers, Ostade, Seekatz und Mengs. Schöne Radierungen von Rembrandt findet und lobt er bei Nothnagel. In Mainz fand er durch La Roches Vermittelung Zugang zur grossen stadionschen Gemäldesammlung.*) Die Mannheimer Kunstsammlungen (jetzt auch meist in München befindlich, namentlich die Gemälde) erregen ihm ein grosses

*) Vgl. W. IX, 20. Er wird „mitten in die herrliche Gemäldesammlung, bestehend aus achthundert Stücken, worunter sehr grosse sich befinden,“ einquartiert. Im Nachlassheft 60 heisst es von der Sammlung: „Sehr ansehnlich, meist Cabinetsstücke, doch viel fürtrefliche und auch sehr grosse Stücke. Die grössten sind zwey gar fürtrefliche Honthorste, ... die wohl seine Meisterstücke können genannt werden.“ Es sind bezeichnenderweise zwei Bacchanten- und Faunstücke und er urteilt über sie im Vergleich zu den ähnlichen Stücken des Rubens in Düsseldorf (Münchener Pinakothek No. 754, Der trunkene Silen) folgendermassen: „Alles ist von der grössten Niederländischen Schönheit, das Fleisch schier so wahr wie die Natur. Und das Ganze hat einen Jubel in sich wie ein leibhaftes Bacchanal. Die Bacchantin hat einen ausserordentlich schönen Wurf von Kleidung in ihrem fliegenden Schritt, und mit den hervorschwellenden Brüsten. Honthorst hat einen mehr provenzalischen Rausch vorgestellt, und Rubens in seinen höchsten Meisterstücken von Pinsel auf der Düsseldorfer Gallerie mehr einen deutschen.“ Die Landschaften erregen aber immer wieder sein höchstes Entzücken. Unter den Honthorsts „liegen ganz ausserordentlich schöne Landschaften. Die eine hat einen sehr warmen Himmel, wovor linker Hand eine Felsenmasse, hinter welcher ein kühles Gewässer mit hohen Eichbäumen voll Schatten. Sie ist ohne Zweifel von Paul Potter, die andere ist, bis auf den Himmel, welcher ein wenig hart ist, nicht minder schön. Zur rechten vorn in die Höhe steigendes Gebürg mit Waldung, woheraus Felsenstücke ragen, unten ein Thal mit einem Wege, und neben an eine Anhöhe in der Mitte (die den Hang ein wenig bedeckt, und linker Hand Licht von untergehender Sonne) mit einem gar schönen Eichbaum.“ Auch etliche Gerhard Dows und Rembrandte erwähnt er, ohne sie sonderlich auszuzeichnen.

Interesse, auch an den Raritäten- und Naturalienkabinetten geht er nicht vorbei. Aber es fehlt ihm da „überall der Geist der Einheit, das Leben das schafft und bildet, und man sieht da nur die unwesentliche Geschäftigkeit, die blos zusammenträgt.“ Die dennerschen Köpfe findet er wunderbar fleissig, aber statt der Greisengesichter wünscht er jugendliche Schönheiten dargestellt zu sehen und protestiert gegen diese geistlose, übertriebene Nachahmung des Naturwirklichen. Hingerissen aber ist er von einem Seestück des Marinemalers Claude Joseph Vernet.*) Sein stürmisches Temperament fühlt sich in dieser Darstellung des Seesturms befriedigt, die seelische Spannung dadurch gewissermassen ausgelöst. „Im Antikensaal, schreibt er an Jacobi, habe ich noch zu guterletzt eine Stunde, wie in Elysium zugebracht; ob mir gleich das Beste schon alles bekannt war.“ In Heidelberg erschienen ihm die Trümmer des Schlosses als rührend, Kennzeichen der einstigen deutschen Grösse und Herrlichkeit. Er bewundert im Verfall noch die leichten und zierlichen Fassaden des „Adlernestes kluger Helden.“ Den ersten mächtigen Eindruck architektonischer Schönheit aber hat er in Strassburg vom Münster. Da heisst es im Nachlassheft 60: „Oben vor Surburg erblickt man auf einmal noch zehn Stunden davon den Strassburger Thurm, der wie eine ungeheure Fichte, wunderbar noch von dem Riesengeschlecht der ersten Welt, in dem kleinen, neuern Wald, der davorliegt, entzückend frisch, und gesund und schlank zum Himmel emporsteigt. Das Herz angelt einem darnach, geschwind dahin zu kommen, um hinaufzuklettern wegen der unver-

*) Vgl. W. IX, 9 f. Hier zeigt sich zum ersten Male seine Liebe zum Meer, das er in stürmischer Bewegung am liebsten hat. Das Meer im Sturm hält er für schöner als in der Stille, Ardingh. I, 286, 287. Unermesslich und erhaben nennt er es in Holland. „Den 12. (Oktober 1784) das Meer gesehen. Wild und grösser als alles in der Welt für des Menschen Sinn rauschen die Wogen fern, liegen da die ungeheuren Wasser; und Luft und Himmel selbst gewinnt hier erst wieder seine Unermesslichkeit.“ (Nachlass No. 1, Bl. 24, Tagebuch der holländischen Reise.)

gleichlichen Aussicht, die man da haben muss. Der Münsterthurm hat die lebendigste Form, die ich noch irgend je an einem Gebäude gesehen. Ich sah ihn zuerst in der Nähe gerad wie die Sonne niedergegangen war. Das Durchbrochene gab ihm das natürlichst zackichte und luftige von einer Fichte. Und woher soll sonst ein Thurm seinen Ursprung in der Natur haben, als von einem hohen Baum? und von welchem besser, als von einer Fichte oder Zeder, die zu diesem Geschlecht gehört? Was sind Kuppeln hernach anders als Linden- oder Eichengewölbe? Oder glaubt ihr, dass Kunst für sich bestehen könne, ohne Abbildung, Nachahmung von Natur? Ein todtes Zahlenwesen, körperliche Abstractionen!" „Man tritt in das Münster gerad wie in einen heiligen Hayn, wie in einen erfrischenden dreyfachen Gang von äusserst hohen weitschattigen Bäumen, das Alter der Fensterscheiben trägt zur Dämmerung bey; doch nicht, als ob der Tempel etwa zu wenig Licht hätte! Die Frauen und Jungfrauen können zu ihrem zarten Rosenteint kein schöneres haben. Sie bauen der Proportion und nicht des Zweckes wegen; und würden gerad so die Natur verachten müssen, dass sie den Menschen nicht zirkelrunde Gesichter aufsetzte, wenn sie ihren Grundsätzen folgen wollten. Und dann was ist Proportion? besteht sie etwa bloss in Zahlen? Es giebt Proportionen in der Natur, die ihr damit nie werdet ausbuchstabiren können: und jede Art von Wesen hat in seiner lebendigen Vollkommenheit seine eigene Proportion. Woher holt ihr eure Verhältnisse anders her, als von den Sinnen, vom Aug und vom Gefühl? Und diese, woher wieder anders, als von der Natur? so unendlich mannigfaltig also die Natur ist, so unendlich verschiedene Arten auch gibt es von Proportion. Eure dorische, jonische und korinthische Verhältnisse sind noch lange nicht alles das herb, und rein, und süss, was es in der Natur gibt, es gibt noch unzählig andere Arten gesunden und erfreulichen und labenden und erquickenden Geschmackes."

Auch Heinse also, wie es einst der junge Goethe*) that,

*) Goethes Aufsatz „Von deutscher Baukunst, D. M. Ervini a Steinbach." 1773. Auch Goethe spricht da von einer lebendigen

nimmt das Gothische in seinen Schutz zu einer Zeit wo der „gothische“ Geschmack gleichbedeutend war mit Ungeschmack oder barbarischem Geschmack schlechthin, und wo man gothischen und romanischen Stil nicht zu unterscheiden wusste. Mit einer fast batteuxschen Konsequenz der Naturnachahmung in den Künsten, sucht Heinse auch für die Baukunst dies Prinzip plausibel zu machen. Sein Vergleich des Münsterturms mit einer Fichte u. s. w. geht darin aber über die aristotelische μίμησις hinaus und ebenfalls über Batteux, der sich an ihn anlehnt, denn beide stellten die Baukunst, eben weil sie nichts aus der Natur nachahme, ausserhalb der eigentlichen Kunst.*) Wie der junge Goethe überlässt er sich dem Gefühl und findet in dem schlanken Bau des Münsters eine eigene aber eine schöne Proportion, und verteidigt seine Ansicht sachlicher, nicht so draufgängerisch wie der junge Strassburger Student vor zehn Jahren, als er schrieb: „Und von der Stufe, auf welche Erwin gestiegen ist, wird ihn keiner herabstossen. Hier steht sein Werk: tretet hin und erkennt das tiefste Gefühl von Wahrheit und Schönheit der Verhältnisse, wirkend aus starker, rauher, deutscher Seele, auf dem eingeschränkten,

---

Schönheit wie oben Heinse von lebendiger Form. Auch polemisiert Goethe gegen Batteux' ästhetische Auffassung, dass die Baukunst dem Bedürfnis und dem Zweck diene, und gegen die daraus abgeleiteten Schlüsse namentlich betreffs der Säule. In einem Aufsatz aus dem Jahre 1823 „Von deutscher Baukunst“ kommt Goethe mit diesen Worten wieder auf jenen schwärmerischen Lobpreis des Münsters zurück: „Erinnern dürfen wir uns hierbei gar wohl jüngerer Jahre, wo der Strassburger Münster so grosse Wirkung auf uns ausübte, dass wir unberufen unser Entzücken auszusprechen nicht unterlassen konnten. Eben das, was der französische Baumeister nach gepflogener Messung und Untersuchung gesteht und behauptet, ist uns unbewusst begegnet, und es wird ja auch nicht von jedem gefordert, dass er von Eindrücken die ihn überraschen, Rechenschaft geben solle.“ François Blondel hatte nämlich an gothischen Gebäuden dieselben Proportionen gefunden wie an Gebäuden der „guten Baukunst“.

*) Vgl. Schasler S. 191 ff., 316 ff.

düstern Pfaffenschauplatz des medii aevi!"*) Von Strassburg geht es durch den Elsass nach Basel. In Basel wird er einige Tage verweilt haben, da sich über die Bewohner der Stadt und über die Kunstschätze Aufzeichnungen im Nachlass befinden.**) In dem „Gemäldekabinette von Heuslern" bewundert er eine himmlische nackende Magdalena mit dem Todtenkopfe von Annibale Carracci und andere Italiener. Am meisten Eindruck aber haben doch, so scheint es, die herrlichen Gemälde Hans Holbeins, die Basel beherbergt, auf ihn gemacht. Als besonders trefflich erwähnt er das Bildnis des Thomas Morus, „ein kräftiger, kühner, sinnreicher Kopf," und einen gelehrten, verständigen, überlegsamen Erasmus. Von Basel geht dann die Reise zum Rheinfall bei Schaffhausen, wo er am 14. August ankommt. Drei Tage lang hält ihn dies Naturschauspiel fest. An Jacobi schreibt er von den überwältigenden Eindrücken, die er von dem tosenden Wasserfall erhielt. Es haben sich noch mehr Aufzeichnungen darüber erhalten.***) Alle sind fast verzückt, ein religiöses

---

*) Vgl. die vorvorige Anmerkung über Goethe. Ferner beschreibt Heinse das Denkmal des Marschalls von Sachsen von Pigalle in der Thomaskirche und sagt zum Schluss davon: „Pigalle hat sich so ziemlich glücklich zwischen dem Antiken und Modernen hindurchgeschlichen; den Genius des Krieges ausgenommen, welches ein Fratzenbildchen bleibt. Was hat das kleine Rotzlöffelchen, das da weint, mit dem Krieg gemein und wie passen dazu die grossen siegreichen Fahnen Frankreichs daneben? Sonst ist die Idee schön."

**) Heft 60. Von den Baslern bemerkt er: „Der gemeine Mann ist überhaupt sehr unwissend und die Reichen nicht minder. Sie schwelgen gern, und sind sehr gastfrey. Es giebt viele brave Leute unter ihnen, die sehr fest anhalten, wenn sie einmal einem zugethan sind. Sie sind vor Langeweile sehr zum Pietismus geneigt, und ihre Geistlichen haben über sie viele Gewalt."

***) W. IX, 43. Im Nachlass Heft 60 heisst es noch vom Rheinfall: „Auch das bestgemahlte Bild von ihm wird immer todt bleiben. Die Heftigkeit der Bewegung gibt ihm das Leben, welches warm und kalt ans Herz greift, dass einem vor Entzücken und Furcht der Odem aussenbleibt. Man müsste ihn denn von oben herabmahlen, dass man sähe, was er wolle. Er will in die Tiefen der Mutter Erde,

Gefühl ergreift ihn mit Allgewalt, dass „alle Tiziane, Rubense und Vernets vor der Natur müssen zu kleinen Kindern und lächerlichen Affen werden.“ An einfühlender, beseelender Kraft suchen diese Naturschilderungen ihres Gleichen. Welch ein Abstand, wenn Klopstock den Rheinfall vernünftelnd einen grossen Gedanken heisst. Nicht minder mächtig wirken auf ihn die Kolosse der Alpenwelt. Auch darin ist er der Jünger Rousseaus. Die ersten Schneegebirge, die er sieht, wirken auf ihn wie „die ersten Riesenkinder der Erde, die der Natur und unserm Gott dem Vater über den Kopf gewachsen zu seyn scheinen.“ An Jacobi schreibt er: „ich bin erst in die wahre grosse lebendige Natur hinein gekommen, und das meiste, was ich vorher gesehen habe war klein, verfälscht und verzerrt.“*) Auch der demokratische Charakter der Schweiz gefällt ihm, dem England als der ideale Aufenthalt für einen freien Menschen galt.**) Aber auch die stillere Poesie der Schweizerseen, wie des Zuger und des Vierwaldstädter Sees vermag er nachzuempfinden. Seine Briefe an Jacobi und der eine vom St. Gotthard an Vater Gleim, in der Schweiz geschrieben oder doch schweizerische Verhältnisse, Natur und Menschen besprechend

---

um sich mit ihr im Innern zu vereinigen. Ihr Fleisch und Gebein von aussen hemmt ihn. Nun trifft er Grund an und will hinein; Felsen halten ihn auf; er stürmt, und führt mit Allgewalt seine Wogen an; schiesst hernieder, und schäumt und sprudelt, und löst sich auf im Feuer der Liebe, dass sein Geist in den Lüften herumdampft. Auch will er nicht fort unten, und wirbelt noch lange heiss herum im Becken, als ob ihm die Zeit stille stünde.“ Die Auffassung des Phänomens als eines Liebeswerbens, ja Begattungsakts ist recht heinsisch, aber unvergleichlich in der Macht der Beseelung.

*) W. IX, 26.

**) Das bezeugen viele Notizen im Nachlass (so in Heft 25 und 61). Überhaupt war Heinse ein echter und rechter „klassenbewusster“ Mensch, ein Mann des tiers état. An politischem Verständnis (z. B. auch der französischen Revolution) überragt er die meisten seiner Zeitgenossen; nur Wieland, den Treitschke als den politisch einsichtigsten Kopf der Männer des 18. Jahrhunderts und der Klassiker bezeichnet, und Immanuel Kant lassen sich darin mit ihm vergleichen.

und beschreibend*), gehören zum Anschaulichsten und Lebendigsten der deutschen Brieflitteratur. Man liest sie heute noch mit Genuss, so klar, so anschaulich und so voller Esprit klingt alles.

Von Schaffhausen fuhr er rheinabwärts nach Eglisau, von dort nach Zürich. Hier macht er interessante Bekanntschaften über die er von Venedig aus an Jacobi berichtet. Seine Charakteristiken Lavaters, Gessners, Bodmers, Pfeffels sind scharfumrissene Skizzen, die seiner Beobachtungsgabe alle Ehre machen.*) Übrigens wurde er überall recht herzlich aufgenommen, sein gewinnendes Wesen machte ihn überall gern gelitten.**) Von Baden bei Zürich wandert er über

*) Der Brief vom St. Gotthard an Vater Gleim bei Sch. II, 120 ff. Ein Brief aus Venedig vom 8. Dezember 1780 (W. IX, 77 ff.) an Jacobi bespricht den Züricher Aufenthalt.

**) Die Neuherausgabe auch des jetzt lückenhaften, verstümmelten Briefwechsels zwischen Gleim und Jacobi ist wirklich zu wünschen. Schüddekopf bereitet sie vor. Aus dem Nachlassheft No. 60 ergänze ich noch Folgendes über die Züricher. Aus einer Unterredung mit Lavater teilt Heinse von diesem mit: „Holbein, wenn ich ein König wäre, so wollt' ich ein ganzes Jahr allen Bequemlichkeiten entsagen und mir die Holbeine zu Basel erkaufen .... Es ist kein grösserer und kein schlechterer Poet als Klopstock, Blitze und wieder davon weg. Lessing hat einen unendlichen Verstand; aber nichts, das das Herz ergreift..... Nichts von Wieland ergreift, man kann ohngefehr sehen, dass man so etwas auch machen könnte. Aber so ist's nicht bei Göthen und andern grossen Geistern.“ Nicht besonders viel hält Heinse von dem ländlichen Pietisten, Rationalisten, Rousseauisten Kleinjogg (vgl. W. IX, 84). Er habe keine tiefen Gefühle, sondern glaube nur an sein Evangelium der Landarbeit, des Essens, Trinkens und Kinderzeugens, verachte dagegen die Bücherweisheit, ackere und pflüge und säe und erziehe seine Kinder dazu. Salomon Gessner beschreibt er: „Scharfe Züge die Stirn herab nach der Nase; starke Falten um den Mund; scharf hervorblickendes Auge; hervortretende Nase aus der ein wenig darübergehenden Stirn; fettliches Kinn. Viel Klugheit und Freyheit in seinen Reden, wenn man gegen ihn frey ist.... Gessner ist gewiss ein klassischer Kopf; und eben das macht ihn oft in Gesellschaften verlegen, weil er nichts sagen will, was er noch nicht recht gefasst hat. Stärke und weitumfassendes Genie fehlt ihm“ (vgl. W. IX, 78, 80). „Professor Füssli; (wohl der Vater des Malers Heinrich Füssli und Herausgeber von Winckelmanns

Habspurg, Bremgarten, Ottenbach nach Zug, wo er am 24. August ankommt. Am 25. August fährt er auf dem Zuger See nach Arth und besteigt unter Fährlichkeiten den Rigi. „Morgens 5 Uhr den 26. August auf dem höchsten Joche des Riegenberges,“ schreibt er in sein Tagebuch. Am 26. Mittags steigt er hinab und begiebt sich über Goldau nach Schwyz. Die Urkantone durchzieht er die Kreuz und die Quer. Am 29. August ist er in Luzern und am 1. September wieder südwärts auf dem St. Gotthard. Dann wendet er sich westlich über die Furca und den Grimselpass nach Bern zu.*) Von den Berner Alpen sagt er: „Hier kommt man recht hinein in das graue Alterthum der Welt. . . . . Grässlicher Anblick von Tod und Verwüstung, wenn man den Grimselberg auf Spitel hereinkömmt. Kein Gräschen ist zu sehn, lauter ungeheure Gebürge von vermoderten und verfallenen Felsen, die oben aussehen weiss, aschicht, als ob sie verbrannt wären und auch so zackicht.“ In Bern fällt ihm das spätgothische Münster auf.**) Er berührt Murten, Avanche, Freiburg, Vevey, Lausanne, Morges auf seiner Wanderung nach Genf. Am 17. oder 18. September trifft er dort ein und wird dort, weil sein Wechsel ausbleibt, bis weit in den Oktober hinein festgehalten. Am 26. Oktober

---

Briefen an seine Schweizer Freunde, Johann Caspar Füssli) ein guter Kopf mit viel Gelehrsamkeit, ohne Genie, in seinem Wesen schwach und bänglich. — Anekdoten von Winckelmann, dass er gern getrunken, besonders in Gesellschaft und sich dann ganz der Freude und seinem gesprächigen Wesen überlassen. Zb. Wie Hamilton ihnen einige Flaschen lacrymae Chr. schenkte, und sie bei Tag zu Neapel die Fensterladen zumachten, um Nacht zu haben und sich dann alle berauschten, dass keiner mehr von dem andern etwas wusste. Woher sein Tod(?); worüber Füssli einen ganzen Tag auf der Treppe gesessen und entschlafen.“

*) Der Weg ging aus dem Wallis über Scheidegg, Grindelwald, Lauterbrunn und den Thuner See. Vgl. W. IX, 40.

**) „Der Dom ist ganz gothisch. Der mittlere Eingang zur linken ist mit Fratzenbildern von unserm Hl. Gott und seinem Sohn unten und Mosen und den Propheten, Evangelisten und Aposteln geziert,“ heisst es im Nachlassheft 60.

schreibt er aus Marseille*), von wo aus die Reise zu Schiff über Nizza und Savona weiter geht bis nach Genua. Von Genua bis nach Venedig**) benutzt er Fahrgelegenheit. Vom 22. November datiert der erste Brief aus Venedig. Am 21. war er dort eingetroffen.***) Über sechs Monate bringt er in der Lagunenstadt zu, oft mit der Not kämpfend, zumeist aber mit der Übersetzung von Tassos befreitem Jerusalem.†) Im April 1781 weilt er eine Zeitlang in Padua und Umgegend.††)

Merkwürdig ist die Kargheit der Mitteilungen über bildende Kunst und ihre Werke in den nun folgenden Briefen. Das hat seinen Grund zunächst wohl in dem relativ geringen Verständnis, das Fritz Jacobi dafür besass. Dann aber wendet sich sein Interesse jetzt vorwiegend der von ihm leidenschaftlich geliebten Musik zu, die ihm jetzt in seinen Nöten als Übersetzer und in seiner immerwährenden Geldverlegenheit wohl eine bessere Trösterin sein mochte. „Keine Kunst trifft doch so unmittelbar die Seele, wie die Musik, schreibt er, Malerei, Bildhauerkunst und Baukunst sind todt gegen eine süsse Stimme, oder überhaupt schon gegen reinen Klang. Dieser ist das Sinnlichste, was der Mensch vom Leben fassen kann.“†††) Über italienische Opern und Gesangskunst berichtet er an Jacobi von Venedig aus in eingehender Weise. Aber diese Zurückhaltung in Sachen des Urteils über die Schätze bildender Kunst, die sich seinen Blicken jetzt aufthaten, erklärt sich aus einer beginnenden Revision seines

*) Die Reise ging von Genf über Lyon, Valence, Avignon, Vaucluse. Vgl. W. IX, 69.

**) W. IX, 74. „Von Genua bis nach Venedig ist es ... in einem Fluge fortgegangen, und nur die Schönheiten der Kunst haben mich an den Hauptorten auf einige Stunden an sich gefesselt.“

***) W. IX, 72 ff. 75.

†) „O Tasso, o Tasso, dein befreites Jerusalem hat mir viel zu schaffen gemacht! Beinahe wäre ich wie du, darüber zum Narren geworden,“ schreibt er am 18. Mai 1781 aus Venedig an Jacobi. W. IX, 121.

††) W. IX, 122.

†††) W. IX, 76.

Bestandes an kunstgeschichtlichen und kunstwissenschaftlichen Anschauungen. Eine Umwertung seiner Anschauungen findet nach dieser Richtung hin statt. Auch ohne sein eignes Zeugnis würde das klar. Aber er sagt selber: „Ich bin so überzeugt, als von meiner Existenz, dass man weder italienische Musik, noch Poesie, noch Malerei (wie ich anderwärts darthun werde) vollkommen oder richtig verstehen und geniessen kann, ohne in Italien gelebt zu haben, und eben so ist es mit griechischer Kunst. Ich finde dies, was mich immer auf und davon getrieben hat, jetzt alle Tage in der Anschauung und Wirklichkeit mehr.“*) Und in demselben Schreiben noch heisst es: „Italien habe ich bis jetzt noch ganz anders gefunden, als man mir hat weismachen wollen; aber ich will nicht eher von ganz Italien reden, als bis ich das Recht dazu habe.“**) So geniesst und studiert er denn schauend und vertröstet Jacobi auf später zu machende Berichte über seine Beobachtungen. Die ersten Aufzeichnungen***) in seinem Nachlass, die er über Kunstwerke in Italien gemacht hat, betreffen die berühmte und reichhaltige Sammlung antiker plastischer Werke zu Venedig (im Museo archeologico). Zwanzig oder mehr Werke beschreibt er. Die Auswahl bekundet ein starkes stoffliches Interesse nach der Richtung des Bacchantischen und Sexuellen (Bacchanal von Centauren, Bacchanal, Leda mit dem Schwan, Bacchus mit dem Faun, Silen, Bacchanalische Weinkelter von Satyren). Die griechische Plastik wirkt zum ersten Mal in einer her-

---

*) Venedig, 26. Januar 1781, W. IX, 96.

**) Ebendamals, W. IX, 106.

***) Frühere können ja verloren gegangen sein, aber es ist nach den obigen Erklärungen kaum anzunehmen. Viel kann es jedenfalls nicht sein. Die Aufzeichnungen über die Antiken zu Venedig im Heft 32 Bl. 27—38. Vorangehen im Heft noch Beschreibungen von Gemälden zu Bologna. Vielleicht stammen sie von einem Besuch in Bologna, den Heinse von Venedig aus gemacht haben müsste. Doch vgl. W. IX, 123. Entscheiden lässt sich darüber positiv wohl nichts.

vorragenden Sammlung von Originalen auf ihn ein.*) Die Mosaiken der Markuskirche beschreibt er und notiert sich allerhand über die musivische Technik und bekannte Mosaikenleger.**) Im Mai oder Juni begiebt er sich auf die Reise nach Florenz. In Bologna wird er etliche Tage verweilt haben. Raphael, Guido Reni und die Carracci ziehen seine besondere Aufmerksamkeit auf sich. Er folgt darin noch etwas dem Zeitgeschmack, wie er sich auch in Volkmanns Reisehandbuche ausdrückt. Raphaels Cäcilia erregt seine Bewunderung wie fünf Jahre später die Goethes.***) Von dem bethlehemitischen Kindermord Guido Renis in San Domenico (jetzt in der Pinakothek) kann er nicht loskommen, doch drückt er auch einen sehr berechtigen Tadel aus, er findet die „Stellung der zwey Umbringer oben zu Mahlerexercirmeistermässig; sonst ist der Moment schön gefasst.“†) Als bestes Gemälde Ludwig Carraccis nennt er die Geburt Johannes', mit „viel conventioneller Natur in der alten Elisabeth, die von dem Kinde zärtlich wegblickt und ihr Glück mit Mienen zeigt. . . . . Das junge Weib, das davor knieet, macht mit ihrer prächtigen Mahlerstellung die Composizion vollkommen. Kunst. Ist wirklich ausserordentlich. Schöne Composizion, schöne Beleuchtung, schöne Zeichnung, Mannigfaltigkeit in Gestalten, schönes Colorit. Und der Jubel der Engel vom Himmel macht ein herrliches Ganzes.“††) Doch

*) Beschreibungen zweier Büsten in der Bibliothek zu Venedig stammen höchst wahrscheinlich aus dieser Zeit. Stilistisch schliessen sie sich eng an die Düsseldorfer Periode an. Es fehlt auch jede Hervorhebung des Technischen dabei, ohne die es späterhin nicht mehr abgeht. Heft 63b. Vgl. Anhang II.

**) Nachlass Heft 32, Bl. 39 ff.

***) Vgl. Tagebücher und Briefe Goethes aus Italien an Frau von Stein und Herder. Schriften der Goethe-Gesellschaft ed. E. Schmidt 2. Band. Weimar 1886. S. 187.

†) Heft 32, Bl. 20 ff.

††) Heft 32, Bl. 23. Hier übt Heinse in praxi das Verfahren, welches er (Heft 32, Bl. 67) fixiert: „Such in jedem Kunstwerk zuerst die Natur, und hernach die Kunst; wenn du davon richtig urtheilen willst. Wer anders thut, sucht die Quellen vom Strom bergab; und schwatzt davon wie ein Narr.“

ist Heinse im Ganzen genommen doch unbefangener in seiner Auffassung als Goethe. „Alle Kunst ist menschlich und nicht griechisch“ wiederholt er sich als die Quintessenz seiner Düsseldorfer Anschauung. Doch in einem berührt er sich wieder auffallend mit Goethe und bekundet einen antikisierenden Geschmack. Auch ihn stossen die vielen religiösen Gemälde, Heiligendarstellungen u. s. w. ab. „In der Mahlerey ist ein höllischer Wust wegzuräumen. Mehr als in irgend einer Kunst. Unsere berühmtesten Gallerien strotzen von Unsinn. Was sollen uns alle die Heiligen, Teufels- und Engelsgesichter, ohne die mindeste Poesie, woran in der finstern Zeit von Pfaffen besessene geglaubt haben!“*) Da spricht der Sohn des Zeitalters der Aufklärung mit all seiner Befangenheit und seinem Hochmut. So dekretiert er denn in diesem Sinne Christus am Kreuze als Kunstwerk sei schier ein unmöglich Ding für einen neuern Künstler.**)

---

*) Heft 32, Bl. 86. Vgl. Goethes italienische Tagebücher S. 188 ff. „Was sagt man als dass man über die unsinnigen Süjets endlich selbst Toll wird..... Man ist immer auf der Anatomie, dem Rabenstein, dem Schindanger, immer Leiden des Helden nie Handlung. Nie ein gegenwärtig Interesse, immer etwas phantastisch erwartetes. Entweder Missethäter oder Verzückte, Verbrecher oder Narren.“

**) Heinse begründet das (Heft 32 Bl. 141 f.):

„1) hat noch Niemand kreuzigen sehen, und solche Natur sich einbilden, in solchen Zügen des Leidens, übersteigt menschliche Einbildungskraft.

2) Gott, der allen Dingen Wesen und Form und Dauer angeschaffen hat, sammt ihren Bestandtheilen, Sonne, Mond und Sterne, und alle Planeten und was darauf lebt und ist, in menschliche Gestalt zu bringen, übersteigt sie gleichfalls.

3) Diess am Kreuze mit einander — kann nie Wahrheit geben.

Christus an und für sich selbst ist schon ein Problem für den Künstler, an dessen vollkommener Auflösung man verzweifeln kann. Gewiss wird er nie etwas besseres herausbringen als der vatikanische Apollo oder der Apollino ist ......

Apollo ist der Gott der Sonne, und Christus der Quell des christlichen Lichts. Menschliche Form kann nie mehr in sich seyn, als höchste menschliche Vollkommenheit. Will man einen Gott in sie hineinbringen, so muss man sie verändern — oder erhöhen, idealisiren. Wer kann das? wer den besten übertreffen. Mit einer

In Florenz erst scheint er warm zu werden. Der erste Brief von dort ist vom 14. Juli 1781 datiert.*) Heinse wird also wohl Anfang Juli dort eingetroffen sein. Durch den Hofmeister des Grossherzogs, den Grafen von Hohenwart, erhält er Zutritt zur Galerie der Uffizien, so oft er will. Man vergegenwärtige sich, wie schwer dazumal die „öffentlichen“ Sammlungen und Bibliotheken zugänglich waren**), und man wird Heinses Glück ermessen. „Die ganze Gallerie und alle Schätze derselben stehen mir zu freiem Gebrauch offen, wie keinem Fremden . . . und ich bin selig in vollen Zügen.“ ***) Plastische und malerische Kunstwerke ersten Ranges beschäftigen ihn hier. Für ihn ist es nur natürlich, dass die mediceische Venus auf ihn den allerstärksten Eindruck macht.†) Er beschreibt sie in begeisterten Worten und es steht für ihn fest, dass keine andere Nation so lebendig das Leben ausdrücke wie die Griechen, und doch still, nur voll reger Seele. Winckelmanns „edle Einfalt und stille Grösse“. Nur ist es charakteristisch, dass es Heinse auch auf das Lebendige ankommt, wie er auf die Ausprägung der Energie der Seele dringt. „Hier ist alles beysammen, Körperreiz und Seelenreiz, Feuer und Schnelligkeit der Empfindung“ schreibt er

---

geraden breiten Nase, grösseren Augen, scharfen Knochen überall und grössren ist diess noch nicht gethan. Unterdessen mags hingehen für die Einbildung.“ Im Ardingh. II, 85 findet man dieselben Gedanken kurz angeführt. So spricht der Rationalist. Gewiss die Griechengötter waren konkreter, ungeistiger und deshalb wesenhafter in plastische Form zu bringen. Aber es ist kein Zufall, dass gerade die Malerei und Zeichenkunst der grössern Geistigkeit und Innerlichkeit des Christentums gerecht zu werden wusste, oder ist etwa Rembrandts Hundertguldenblatt, um nur ein Beispiel zu nennen, an der Wiedergabe des Heilands gescheitert und daher misslungen? Niemand wird das behaupten. Man beachte auch die ästhetische Vollkommenheitsformel, die hier passt wie die Faust aufs Auge.

*) Vgl. W. IX, 133.

**) Vgl. Lessings Kollektaneen unter Dresden (Hempel Bd. VI).

***) W. IX, 135.

†) Heft 32 Bl. 161 ff. Die Schilderung der Venus von Medici ist noch in den Ardinghello übergegangen (II, 211 ff.) mit einigen nach Heinses Gefühl von Schicklichkeit gebotenen Änderungen.

noch im Ardinghello.*) Und „wie der lebendige Geist aus jeder Muskel und jedem Glied hervortritt und schwillt, und doch sanft, gibt ihr die höchste Jugendfülle, ohne überlästige Fleischheit; und ist das ächt griechische.“ Dabei mochte er an Rubens' üppige weibliche Formen denken. Gleich begeistert zeigt er sich von Tizians Venus und den Statuen der Ringer und des jungen Apollo.**). Von der Niobe bemerkt er, sie sei die schönste und erhabenste Königin der Erde, stolze und hochglückliche Mutter unter sieben Töchtern und acht jungen Helden von Söhnen. Doch glaubt er, dass das Ganze eine Kopie sei.***) „Man fühlt fast bey allen Figuren den Nachahmer und nicht den reinen Zug der Natur, der doch, obgleich verdämmert und gebrochen, aus allen hervorstrahlt.“ Grosses Interesse bezeigt er für die einzigartige Sammlung von Künstlerbildnissen in den Uffizien.†)

*) Ardingh. II, 214, 215.

**) Heft 32, Bl. 165. Ardingh. II, 217 ff. „Die Kunst ist ein Kind der höchsten Freude; und dazu gehört weder Geld noch Gut; sondern eine höchst lebendige Seele, die über Löw' und Adler geht, und reine, oder schöne Natur“, heisst es höchst bezeichnend Heft 32, Bl. 148.

***) Heft 62; die Niobidengruppe ist in der That eine Nachbildung.

†) Heft 62 enthält die kurzen und treffenden Beschreibungen einiger dieser Bildnisse:

„Reynolds hat in der Hand desegni del divino M. Angelo, Kopf voll Melancholie und Empfindung.

Mengs. Seine Feinde mögen sagen was sie wollen, bleibt eins der besten Portraite der ganzen Sammlung. Kopf wie ein Aristoteles der Mahlerey, voll Geist und Verstand; und unübertreflich gezeichnet und gemahlt.

Raphael. Obgleich noch fast kindlich sieht aus und herein wie ein Genius über alle erhaben voll Geist und tiefer Empfindung und erhebt in Natur das Haupt.

Julio Romano. Ein wackrer braver Kerl, der seine Kunst versteht.

Bernini hat einen Voltairischen Zug.

Dolce. Ein ernsthafter, sanfter fleissiger guter Mann.

Jordaens ein herrlicher kluger Kopf, der sein Werk versteht.

Van der Neer, ein fettes Kinn mit einer entsetzlichen Allongeperücke, hält ein Damenbild in der Hand. Man sieht aber doch viel Feinheit und Laune in ihm.

In Florenz und im Toskanischen hielt sich Heinse etwa zwei Monate auf. In Pisa und Livorno war er und hier macht wiederum das Meer auf ihn einen mächtigen Stimmungseindruck.*) In Toskana zog er die Kreuz und die Quer herum**) und verweilte vierzehn Tage lang in Siena.***) Von dort aus wird er nach Rom gegangen sein.

II. Heinse in Rom.

a) Äussere Ereignisse und erste Einflüsse.

Gegen Ende August 1781 (oder Anfang September) trifft Heinse in Rom ein.†) Geradezu überwältigend wirkt die ewige Stadt auf ihn ein. Er sucht sich des Gesamteindrucks zu bemächtigen. Dithyrambisch klingt sein erster Brief aus Rom an Jacobi (den 15. September 1781). Er beschreibt wie er spät Abends in Rom einzieht, sich nach einem sofort erstandenen Stadtplan orientierend die Stadt durchwandert und am Ende bei Sonnenuntergang die Rotunda betritt. Es überkommt ihn eine feierliche Stimmung in „diesem vatikanischen Apollo unter den Tempeln". Dann zieht er weiter und bewundert die Ruinen des Kapitols und die ungeheuren Massen des Colosseums.††)

In Rom verlebt Heinse die glücklichste Zeit seines Lebens. Fast zwei Jahre bringt er hier in verhältnismässig

---

Rubens still, gross, und mitten in der Fülle seiner Mahlwerke . . .

Franz Mieris, ein fast pedantisch ernsthaftes Gesicht, passt auf die Sache recht zu machen.

Alberto Duro. Ein Kopf voll englischer Heiterkeit und Verstand und Schönheit. Hat Ähnliches im Blick und Ausdruck mit Raphael, Still' und Hoheit, aber nicht so viel Empfindung.

Rembrandt sieht aus, wie einer, der sich voll gegessen hat, und nun noch in vornehmer Gesellschaft erscheinen muss. Doch schaut der Kernmensch heraus."

*) Vgl. Heft 14 des Nachlasses.

**) W. IX, 137.

***) W. IX, 145.

†) Vgl. Sch. II, 228.

††) W. IX, 137 ff.

behaglichen Umständen zu. Nur einige Male setzt sich bei ihm die Not zu Gaste, im Ganzen scheint es ihm bei seinen geringen Bedürfnissen gut gegangen zu sein.*) Mit dem seit 1778 in Rom lebenden Maler Müller verband ihn bald die engste Freundschaft, die sich auch nach Heinses Rückkehr in einem Briefwechsel fortsetzte.**) Schon in Deutschland war das Interesse Heinses für den exzentrischen, urwüchsigen Pfälzer durch Jacobi vermittelt worden.***) Damals war Müller noch künstlerisch thätig. Goethes absprechende Kritik seines Schaffens aber, die Unpopularität seines Stils und nicht zum mindesten auch wohl Mangel an wirklich bedeutendem Talent veranlassten den Teufelsmüller, wie er wegen seiner Vorliebe für satanische Darstellungen genannt wurde, sich bald ganz von der Produktion als Maler zurückzuziehen.†) Er warf sich in der Folge mehr auf die Dichtkunst und entwickelte sich zu einem kundigen Cicerone und Berater für kunstliebende Reisende. Seit Mengs' Tode (1779) war Maler Müller jedenfalls der geistvollste, gewiss der originellste in Rom lebende Deutsche. Von den übrigen damals in Rom lebenden Künstlern war geistig gewiss nichts zu profitieren. Müller und auch Heinse hielten sich von der deutschen Künstlerkolonie ziemlich fern. Sie haben meist nur Ausdrücke der Verachtung für sie.††) Dass es Gründe

---

*) Vgl. seinen Brief vom 16. 3. 1782. In der Gesellschaft des in russischen Diensten aufsteigenden Klinger, der damals in Rom war, kommt er sich in seinem abgeschabten Reiserock etwas unzeitgemäss vor. Es wird ihm ungemütlich.

**) Die Briefe Heinses an Müller sind leider verloren gegangen. Vgl. Bernhard Seuffert, Maler Müller, Berlin 1877, S. 49. Etliche Briefe Müllers an Heinse hat Hettner mitgeteilt im Archiv f. Litgesch. X, 49 ff.

***) Vgl. Sch. II, 26, 36, 97.

†) Vgl. Seuffert, Müller S. 40 f. 280 ff.

††) Vgl. Seuffert, Maler Müller S. 35. Heinse W. IX, 149, 150. Nachlass Heft 10 Bl. 42 heisst es: „Die Buben glauben, es könne kein andrer Mensch über Kunst urtheilen, als der gerad ein Schmierer wie sie wäre, oder man müsste ein Schmierer sein wie sie, um über Kunst zu urtheilen.“

gesellschaftlicher Moral gewesen sein können, welche die deutschen Künstler veranlasst hätten sich ihrerseits exklusiv zu verhalten, ist nicht anzunehmen, denn in Leichtlebigkeit und Skrupellosigkeit werden sie den Heinse und Müller nichts nachgegeben haben. Aber auch der Schleswiger Asmus Carstens blieb später von seinen Kollegen fern und hielt sie für nichts als geistige und künstlerische Handwerksburschen.*) Anregend wenn auch häufig sehr erregt waren die Debatten, die die beiden Freunde, Müller und Heinse, mit einander pflagen. Die Gespräche im Ardinghello mögen wohl diese Diskussionen zwischen den beiden in etwas wiederspiegeln.**) Durch Temperament und starke Sinnlichkeit schienen auch beide wie für einander geschaffen. Losere Bekanntschaft verknüpfte Heinse mit dem Maler Kobell, der Heinsen durch seine originellen Einfälle anzog.***) Auch mit Angelica Kaufmann scheint er gesellschaftlich verkehrt zu haben.†) Den von Goethe geschätzten oder überschätzten Landschafter Hackert besucht er einmal in Albano und scheint in Neapel mit ihm umgegangen zu sein. Gleim bestellt durch Heinse Grüsse an seinen teuren lieben Herrn Hackert, dem er einst eine grosse Zukunft als Landschaftmaler geweissagt habe.††) Zeitweise verkehrt er mit Klinger, einem Herrn von Flachs-

---

*) Vgl. Fernow, Leben des Künstlers Asmus Jakob Carstens ed. H. Riegel 1867; und Otto Harnack, Deutsches Kunstleben in Rom im Zeitalter der Klassik. Weimar 1896 S. 119 ff.

**) Vgl. über das Verhältnis Heinses zu Maler Müller Seufferts Buch S. 42 ff. Ferner W. IX, 144, 149/150, und Archiv f. Litgesch. X, 62. Müller schreibt an Heinse aus Rom: „Freylich lieber Heinse thuts weh dass wir so von einander getrennt sind, wie oft hab auch ich mich gesehnt wieder einmal bey Nicolo zu sitzen und meinem Herzen an Deiner Seite freyen Fluz zu lassen; unsre Gefühle sind so ausserordentlich gleich gestimmt, und wie oft hatten wir Zwist vor derentwegen weil Du mir oder ich Dir den Ausdruck von der Zunge weggestohlen und in der Aussprache den andern übereilt.“

***) Vgl. Sch. II, 97 (Heinse kannte ihn also bereits von Düsseldorf her) und W. IX, 143.

†) W. IX, 202, 151, 222.

††) W. IX, 202, Sch. II, 128; im Nachlassheft 21 findet sich eine Notiz von einem Besuche bei Hackert in Albano.

landen, dem Geheimrat Häffelin und mit dem „ehern-trocknen“ Historiker Schlözer und dessen frühreifer begabter Tochter Dorothea.*) Sein Verkehr wird natürlich noch ausgedehnter gewesen sein, aber gewiss belanglos für seine Person und seine Entwicklung. Merkwürdig ist es jedoch, dass er mit keinem Italiener**) intim geworden zu sein scheint, die Franzosen konnte er nicht leiden.

Im Juli und August machte Heinse eine Reise nach Neapel, wo er Hackert und Angelica Kaufmann treffen wollte. Sein Herzenswunsch, Sizilien zu besuchen und den Ätna zu besteigen, blieb ihm des leidigen Geldes wegen versagt. Er machte aber einen Abstecher nach dem ausgegrabenen Pompeji und Herculanum.***)

Nach aussen hin war also der römische Aufenthalt Heinses nicht besonders ereignisreich. Darum bedeutet er für Heinse aber nicht weniger. Seine Nachlasshefte aus Rom, sowie die künstlerische Frucht seines italienischen Aufenthalts, der Ardinghello, bezeugen, wie vielseitig und gründlich Heinse sich mit Litteratur und Kunst beschäftigte. Mit Ariost und Tasso hatte er als Übersetzer mehr als ihm lieb war sich vertraut machen müssen.†) Aber Dante, Petrarca, Boccaccio††),

---

*) W. IX, 154 ff.

**) Er erwähnt einmal (Nachlass Heft 10 Bl. 34) den Archäologen und Präfekten der Altertümer in Rom Ennio Quirino Visconti (1751 bis 1818 vgl. Biographie universelle vol. 43 S. 626 ff.) als „ein Männchen, das schilt und witzelt und weder Fülle noch Kraft“ habe. „Es fehlt ihm total der starke Naturnerv, der immer scharf fühlt, von seiner innern Fülle geschwängert.“

***) Vgl. Sch. II, 159 ff. und W. IX, 211 ff.

†) Es ist wahrscheinlich, dass Heinse auch von J. G. Jacobi Anregungen erhielt, sich mit italienischer Litteratur zu befassen. Dieser hatte bereits im Jahre 1763 eine von Klotz inspirierte lateinische Dissertation über Tasso verfasst und Stücke aus Dante, Gongora u. a. übersetzt.

††) Über Dante, Petrarca, Boccaccio vgl. Ardingh. II, 44—46. Er spricht von dem „gothischen Gewirr“ der göttlichen Komödie. Der Verfasser des Decamerone ist ihm am liebsten. Im Heft 21 des Nachlasses Bl. 24 ff. hat er sich Notizen gemacht über das Leben der drei Dichter. „Alle drey sind wilde Stämme ihres Zeitalters für

vor allen aber Homer, Euripides und Virgil*), dann überhaupt italienische und antike Litteratur und Geschichte studiert und geniesst er in Rom eingehend. Unter den Geschichtschreibern bevorzugt er Sallust und Macchiavelli, dessen Discorsi und Principe er bereits 1772 zu übersetzen plante**). Auch die neuere italienische Litteratur vernachlässigte er nicht. Als Führer dienten ihm da die Litteraturgeschichten von Tiraboschi und von Foscarini***). Sein bevorzugtes Studium, das der Philosophie, setzt er auch in Italien fort. Neben die Alten tritt der Nolaner Giordano Bruno†) und, als Vorläufer der exakten naturwissenschaftlichen Studien unter dem Einfluss Sömmerings, die Beschäftigung mit Kepler, Galilei, Leibniz, Bayle, Hobbes††) u. a. m. Dagegen kommt die zeitgenössische deutsche Litteratur auffallend wenig in seinen Gesichtskreis†††). Alles überragend jedoch an Umfang und an Ernst sind seine Studien in Kunst und Ästhetik.

Am 9. Januar 1782 schreibt er aus Rom an Fritz Jacobi: „Ich habe mich seither in das Studium der Kunst so vertieft, dass ich gar nicht heraus kann; doch werden die Künstler am Ende wenig mit mir zufrieden sein. Gewiss ist es, dass Rom der Hauptort der Welt ist, wo man die Wahrheit am klarsten vorfindet. Was gäbe ich nicht darum,

---

sich selbst hervorgeschossen und nicht gesäet und gepflanzt. Sie haben Nahrung gesucht wie sie sie und sich herfanden aus Trieb ihrer Natur. Sie sind gross geworden und hernach hat sich alles unter ihren Schatten gesetzt. Dante und Boccatz sitzen eigentlich recht fest unter ihren Menschen und leben und weben mit ihnen, und sind nothwendig da und das was sie sind. Petrarca ist ein luftig Phantasiewesen, was zu jeder andern Zeit seyn konnte, wo gerad auch ein schönes reizendes Weib war, das sich nach Schicksal ihm nicht preisgeben durfte; aber doch ist auch er bey seiner Laura aufgewachsen und kein Mäcen hat ihn gemacht."

*) Nachlass Heft 12.

**) Vgl. Sch. I, 45.

***) Nachlass Heft 14. Vgl. W. IX, 223.

†) Nachlass Heft 21, Bl. 43 ff.

††) Nachlass Heft 10, Bl. 40/41.

†††) Vgl. W. IX, 135 und 226 ff., wo er sich ausführlich über Vossens Odysseeübersetzung ausspricht.

wenn ich Sie nur ein halb Dutzend Tage einige meiner Lieblingsgänge führen könnte! Glücklich ich, dass ich ausgedauert habe, bis ich so weit kam"*). Systematisch betreibt Heinse das Studium Roms und seiner Kunstschätze. Er orientiert sich über die Geschichte der Stadt, über ihre Topographie, über die verschiedenen Bauten**). Das „heilige Rom" nennt er es (Ardingh. I, 225). „Griechenland und Rom sind das Herz der Menschlichen Gesellschaften, wenn man diese studirt hat, braucht man sich mit den andern nicht abzugeben"***), schreibt er; die klassische Kunst zieht ihn mächtig in ihren Bann. Die Architektur und die Plastik nehmen jetzt in seinem Kunstinteresse einen immer breiteren Raum ein. Kein Wunder schon deshalb, weil Rom gerade darin mehr als in Werken der malenden Kunst überwältigende Schätze bot. Mehr als vorher noch verlangt er von einem Kunstästhetiker jenes lebendige Gefühl, jene innere Veranlagung zum sinnlichen Aufnehmen des Schönen, und daher immer wieder eigene persönliche Anschauung in Natur und Kunst. Er ist zunächst Empiriker und Positivist†). In

*) W. IX, 151.

**) Nachlass Heft 14.

***) Nachlass Heft 10 Bl. 116.

†) Das macht er besonders Mengs und Winckelmann gegenüber geltend: „Es ist schwer, sich bey der Schönheit auch in Abstractionen als Philosoph zu erhalten, die sinnlichen Vorstellungen, die sich nothwendig mit einmischen müssen, regen die Natur auf, und dann kommen gleich statt Vernunftschlüssen verliebte Declamationen, die wieder 1000 Leser mit sich fort und von der Wahrheit wegziehen. So ging's Mengs und Winckelmann." Und weiter: „Ein Philosoph der über Schönheit urtheilen soll, muss das stärkste Gefühl vom Lebendigen haben und oft gehabt haben; denn er kann über die natürliche Vereinigung der Theile nur aus Instinct schliessen, und seine Begriffe nicht klar wie Zahlen darlegen. Sein eigner Werth muss auf die letzt entscheiden, so wie bey den Griechen . . . Der Blick eines fürtreflichen Menschen voll Verstand und Gefühl und hohem Geist, durch tausend tägliche Erfahrungen sicher gemacht, entscheidet, besonders in Dingen, die er stets vor Augen hatte. Dies Gefühl, dieser Blick macht auch den grossen Künstler und Philosophen. Und ein Mensch, der diesen Instinct nicht hat, wird mit aller Wissenschaft nichts ausrichten."

erster Linie steht für ihn das Studium der Kunstwerke selber und dann folgt ein ergänzendes, aufhellendes Studium der Litteratur darüber. Dies anschauliche Sichzueigenmachen der Kunstwerke macht ihn so kritisch gegenüber Kunsthistorikern, Kritikern und Geschichtschreibern.

Auch ihn begleitete wie Goethe und Lessing auf seiner Reise durch Italien der Bädeker des 18. Jahrhunderts, Volkmann*). Er nimmt ihn natürlich nicht ernster als er genommen zu werden verdient. Volkmann gesteht ja auch selber seine Kompilation auf dem Titelblatt und in der Vorrede zu**). Mit mehr Respekt schon setzt er sich mit Richardson auseinander***). Er hat ihn wahrscheinlich bei seinem geschichtlichen Studium der Malerei benutzt†). Eine Liste von Malern, angefangen mit Cimabue, Giotto und Jan van Eyck mit Geburts- und Todesjahr stammt wohl aus dem 1. Bande des englischen Kunstschriftstellers. Heinse findet in dem Buche, was auch Blümners Urteil ist††), manchen guten Wink, aber auch sehr viel Schiefheiten. „Manche Anmerkung ist oft gegründet und diess giebt dem Buch einigen Werth, aber sehr vieles ist äusserst schief und zeigt einen gänzlichen Mangel an ächtem Kunstsinn und Kunstverstand." Im Einzelnen berichtigt er ihn und findet, dass

*) J. J. Volkmann, Historisch-kritische Nachrichten von Italien.. Leipzig 1770/71. 3 Bde. Heinses Urteil über ihn ist: „Es ist gerad, als ob man einen Staar schwatzen hörte, der etwas ausgewendig gelernt hat und nicht versteht, wenn man den Volkmann liest." Heft 10 Bl. 134.

**) Volkmann hat das Meiste aus englischen und französischen Reiseberichten zusammengetragen, vor allem aus Richardson, den Winckelmann in seiner Kunstgeschichte für das beste Buch seiner Art erklärt, und den auch Lessing im Laokoon oft zitiert.

***) Traité de la peinture et de la sculpture par Mrs. Richardson, père et fils. 3 tomes. Amsterdam 1728. Vgl. über ihn Lessings Laokoon ed. Hugo Blümner. 2. Aufl. Berlin 1880 S. 26 ff.. Heinse bespricht das Buch ausführlich im Nachlass Heft 11 Bl. 47 ff.

†) Heft 11 Bl. 1 ff.

††) „Lessing konnte von ihm wohl mancherlei praktische Winke ... lernen: seine Theorie aber hat Richardson nichts zu verdanken." Laokoon S. 29.

es keine grosse Kunst sei, so eine Reisebeschreibung zu machen: „Man nimmt den ersten besten Antiquar und schreibt alles auf was er sagt und flickt hernach zu Hause in einer zahlreichen Bibliothek Anmerkungen hinein.“ Dann wittert er auch bald den prüden Engländer heraus mit seinem „moralischen Geschwätz“. Geradezu Ekel erregt es ihm aber, dass Richardson die Statue einer Vestalin der mediceischen Venus weit voranstellt. „Er kann ein ganz braver Bürger seyn, aber über die Werke der Kunst schreiben soll er nicht. Alles was er bey dieser Gelegenheit über die Venus und den schönen Hintern sagt und den Hermaphroditen ist erbärmlich seichtes Geschwätz, was platterdings nicht verdient untersucht zu werden“, lautet sein Schlussurteil.

Eingehend durchstudiert hat Heinse die Künstlerbiographien des Giorgio Vasari, „der zuweilen so golden beschreibt“*). Doch findet er bei ihm viele Fehler bei den ältern Malern und Auswärtigen und übertriebenes Lob der Florentiner; daher das Prädikat „der elende Florentinerschmeichler“, das er ihm im Ardinghello giebt**). Auch des Antonio Condivi Leben Michelangelos kennt er**). Zwar erwähnt er auch einmal unter einer Anzahl berühmter italienischer Gelehrten des 18. Jahrhunderts die Ästhetiker Muratori und Fontanini***). Aber es ist kaum anzunehmen, dass er sich mit ihnen ernsthaft beschäftigt hat. Dagegen wird er sich wohl in Dolces Dialog über die Malerei†) und Lomazzos umfangreichem Traktat über die Malerei††) umgesehen haben. Wichtiger ist seine Bekanntschaft mit den

*) Ardingh. I, 271.

**) Nachlass Heft 21 Bl. 50; Ardingh. I, 267. Manches Anekdotische über Raphael und andere im Ardinghello stammt aus Vasari.

***) Vgl. über sie v. Stein, S. 314—317 und passim.

†) Lodovico Dolce, Dialogo della pittura. Venedig 1557. Darin wird M. Angelo gegenüber Raphael und Tizian verkleinert. Nachlass Heft 55.

††) Über Lomazzo (1538—1600?) vgl. Biogr. universelle vol. 25, 44 ff. Seinen Trattato della pittura diviso in sette libri, Milano 1584, führt Heinse Nachlass Heft 64b an und teilt eine Stelle über M. Angelo daraus mit.

beiden Florentinern Alberti*) und Leonardo da Vinci**). Er erwähnt sie neben Dürer im Ardinghello (I, 60). Ihre künstlerische Proportionenlehre hat ihn gewiss beschäftigt. Vielleicht hat Albertis eindringliche Mahnung an den Künstler, die Natur zu beobachten, Heinses Ansichten in der Richtung verstärkt. Auch eine Vorläuferin der Vollkommenheits-Schönheitslehre konnte er dort antreffen. Was uns aber noch weit mehr interessiert, ist sein Studium von Albrecht Dürers kunsttheoretischen Arbeiten. Vielleicht oder wahrscheinlich verdankt er die Bekanntschaft damit dem bereits erwähnten Hagedorn, der Dürers Kunstlehre, seine Lehre von den menschlichen Proportionen, gegen Hogarth verteidigt***). Seine Bemühungen um den deutschesten Maler mögen auch Goethe beeinflusst haben. Heinse aber hat Dürers theoretisches Hauptwerk studiert, er notiert sich daraus sogar die Zahlen der schönsten Proportion beim

---

*) Ardingh. I, 60: „Über die Verhältnisse des menschlichen Körpers gingen wir, ausser den Vorschriften der beyden grossen Florentiner, noch ein Werk durch von dem Teutschen Albrecht Dürer." Über Alberti vgl. Jakob Burckhardt, Kultur der Renaissance S. 139; Zahn, Dürers Kunstlehre S. 66 ff. Die pulchritudo definiert er als „vernunftgemässe Übereinstimmung (concinnitas) der Theile mit dem Ganzen, so dass weder etwas hinzugefügt noch hinweggenommen werden kann, ohne dies zu beeinträchtigen" (bei Zahn, Dürers Kunstlehre und sein Verhältnis zur Renaissance, Leipzig 1866, S. 67). Als Architekt sagt er, Schönheit könne nur auf vollkommener Zweckmässigkeit beruhen (Zahn S. 69). Vgl. auch Voigt „Die Wiederbelebung des klassischen Altertums". 3. Aufl. 1. Bd. 370 ff. v. Stein S. 75.

**) Über Leonardo da Vinci vgl. v. Stein S. 114 f. und G. Voigt, Wiederbelebung des kl. Altertums I, 3. A., 374 ff. Sein Trattato della pittura ed. Janitschek neuerdings, deutsch von Ludwig, Wien 1882, 3 Bde. Auf die Natur und nicht die Antike und auf das exakte Studium der Perspektive und der Anatomie wies er hin als auf den Weg zur Kunst. Heinses alte Forderung!

***) Hagedorn, Betrachtungen über die Mahlerey, Leipzig 1762, S. 518 ff. Auch über Lomazzo, Alberti, L. da Vinci spricht Hagedorn in diesem Buche; vgl. Register.

Menschen*). Dürers Worte über die Notwendigkeit der Proportion regen ihn zu eigenen Gedanken über dies Thema an. Wenige hätten die Theorie ihrer Kunst so inne gehabt unter allen neuern Malern und Bildhauern wie er, meint Heinse, und man finde bei ihm ein erstaunliches Studium. Weniger gross als die Achtung vor dem Theoretiker Dürer ist Heinses Schätzung des Künstlers. Heinses Stellung ist da sehr lehrreich. Ihm waren die holzgeschnitztesten Gestalten des deutschen Künstlers zu keiner Zeit seines Lebens so willkommen wie dem jungen Goethe**). Das Organ für die eigentliche Grösse dieses Malers geht ihm ab. Sein unendlicher Tiefsinn, seine Männlichkeit und innerliche Ernsthaftigkeit lagen Heinses Wesen allzu fern, als dass er sie hätte fühlen können. Nur einmal überwältigt ihn auch der Christus von Dürer im Palazzo Pitti zu Florenz. Er bezeichnet ihn als „fürtreflich gemahlt und gezeichnet mit einem erstaunlichen Tiefsinn und Grossheit des Charakters."***) Dagegen wirft er ihm vor, er habe den Nürnberger Goldschmiedsjungen nie abgelegt, und in seinen Arbeiten sei ein Fleiss bis zur Angst, der ihn nie weiten Gesichtskreis und Erhabenheit habe gewinnen lassen. Er spricht von seiner missleiteten Phantasie, und seine Bekanntschaft mit Raphael habe seine „gothischen Formen" nicht geändert. „Unter allen seinen Arbeiten findet sich keine einzige historische

---

*) Heinse über Dürer Ardingh. 1, 60/61; Nachlass Heft 10, Heft 11 Bl. 45 ff., Heft 12 Bl. 37. Über Dürers „Hierinn sind begriffen vier bücher von menschlicher Proportion . . .", Nürnberg 1528, vgl. Zahn, Dürers Kunstlehre (Leipzig 1866). In der Widmung an Willibald Pirckheimer heisst es: „Aber an rechte Proportion kan ye kein bild vollkommen sein ob es auch so fleissig als das ymer möglich ist gemacht wirdet." Heinse sagt in der Stelle über Dürer: „Das Wesentliche der Schönheit besteht in der Proportion aller Theile unter sich zum Ganzen." Man erinnere sich auch an Dürers Worte: „Ein guter Maler ist inwendig voller Figur; . . . darin giebt Gott dem kunstreichen Menschen in solchem und anderem viel Gewalt"; und ferner „Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reissen, der hat sie". Vgl. v. Stein S. 375, 397.

**) Im Aufsatz Von deutscher Baukunst 1772.

***) Nachlass Heft 19/20 Bl. 95, auf der Rückreise 1783.

Komposition, wo grosser schöpferischer Geist hervorleuchtet; lauter elende Passionsgeschichten für Tagelohn.“ Heinse kannte die dürerschen Holzschnitte und Kupferstiche aus der hamiltonschen Sammlung zu Rom und den Schätzen der Galerie der Uffizien zu Florenz. Doch immer wieder bewundert er in diesen die Technik. „Er traf sehr gut und hatte eine erstaunlich feste Hand, hatte etwas vorzügliches in Stellung und Gewändern, Glanz, Feuer, Blitz, Nebel, Finsterniss und Licht, Liebe und Freude, Andacht, Verwunderung, Schrecken, Zorn, Traurigkeit konnte er gut ausdrücken.“ Und solche Anerkennung spricht er öfter aus. Aber die eigentliche Grösse blieb ihm immer verschlossen und musste es bleiben. Winckelmanns Bemerkung, dass Dürer an Grösse alle überragt hätte, wäre ihm die Antike bekannt und vertraut geworden*), thut er mit der Bemerkung ab: „Hier kömmt wieder der antiquarische Pedant.“ Die Diversion zeigt zur Evidenz, wie stark und ausgeprägt die klassizistische, idealisierende Tendenz in Heinses Wesen ausgeprägt liegt. Er brauchte sich hier garnicht erst so stark rückwärts zu konzentrieren, wie Goethe, als dieser nach Italien kam, um im extremsten Gegensatz zu seinen jugendlichen Anschauungen in der Antike und Raphael (eben weil er antik sei) das Heil der Kunst zu erblicken**).

---

*) Winckelmann, Kunstgeschichte, Wien 1776, S. 53. Heinse, Nachlass Heft 55.

**) „Neben der Bedeutung, welche die antike Kunst als Ausdruck antiker Lebensstimmung für Goethes Denken und Dichten gewann, lässt sich von einem ‚Einfluss‘ der italienischen Kunst kaum sprechen.“ Andreas Heusler, Goethe und die italienische Kunst. Basel 1891. Und doch schrieb Goethe an Lavater noch am 6. 3. 1780 (Weimarer Ausg. IV 4, 189 f.): „Denn ich verehre täglich mehr die mit Gold und Silber nicht zu bezahlende Arbeit des Menschen, der, wenn man ihn recht im Innersten erkennen lernt, an Wahrheit, Erhabenheit und selbst Grazie nur die ersten Italiener zu seines gleichen hat. Dieses wollen wir nicht laut sagen.“ Weil es ihm mit seinen beginnenden antikisierenden Anschauungen nicht harmonierte? Und doch erlebte der Unvergleichliche auch in seiner Wertung Dürers eine neue Jugend, wie er 1808 die Handzeichnungen Dürers zu Kaiser

Wie Goethe hat sich auch Heinse dem Studium Palladios*) und Vitruvs zugewandt. In Vicenza erscheint ihm „ein Palladio immer schöner als der andere“, aber alles was Palladio und Vignola gebaut haben, obwohl schöner in seiner Einheit, sei doch klein gegen den Koloss St. Peter in Rom.

Mehr jedoch als alle diese Einflüsse nehmen ihn die Auseinandersetzungen mit den deutschen Ästhetikern und Kunsttheoretikern des 18. Jahrhunderts in Anspruch, nämlich mit Winckelmann, Lessing, Mendelssohn, Mengs und Herder. Er vertieft und erweitert seine Ansichten über Lessings und Winckelmanns Kunstauffassung; er setzt fort, was er zu Düsseldorf begonnen.

b) Ästhetische Auseinandersetzungen.

(Winckelmann, Lessing, Herder, Mendelssohn.)

Auf den Gang der deutschen Kunstentwicklung hat Winckelmann durch seine Wiedererweckung der griechischen Kunst, durch die erste glänzend geschriebene

---

Maximilians Gebetbuch wegen ihres „lieblichen, echt poetischen Gehalts der Empfindung“ preist. Vgl. Theodor Volbehr, Goethe und die bildende Kunst. Leipzig 1895, S. 240/41. Hier zeigt sich Goethes innere Überlegenheit.

Lessing zitiert Dürer sehr oft (namentlich in den Kollektaneen). Vielleicht bezieht sich auch auf Dürer, wenn er sagt, dass in den Zeichnungen der besten Maler ein Geist, ein Leben, eine Freiheit, eine Zärtlichkeit sich finde, die man in ihren Malereien vermisst. (Lessing, Hempel, VI, 285.)

Die Romantik, vor allen Wackenroder, verehrte in Dürer den Ahnherrn der deutschen Kunst. Vgl. Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Berlin 1797. Im Ehrengedächtnis seines geliebten Dürer sagt Wackenroder (S. 124) mit Bezug auf das oben angeführte winckelmannsche Wort: „Ich finde hier nichts zu bedauern, sondern freue mich, dass das Schicksal dem deutschen Boden an diesem Manne einen ächt-vaterländischen Mahler gegönnt hat.“ So fühlen auch wir. Vgl. auch Tieck-Wackenroders Phantasien über die Kunst 1799 S. 6 ff.

*) Er notiert sich (Heft 23): „Die Werke Palladios gut gezeichnet und berichtigt heraus jetzt“ und zitiert ihn mehrfach.

wirkliche Geschichte derselben (wie sehr sie auch jetzt überholt sein mag), sowie durch die darin ausgesprochenen, weniger originellen als klaren Prinzipien der Kunstästhetik den denkbar nachhaltigsten Einfluss ausgeübt. Ja man darf sagen, dieser Einfluss reicht bis in unsere Tage. Carl Justis gross durchgeführte Biographie des grossen Apostels hellenischer Kunst, wie er sie ihrem Wesen nach auffasste, hält das Andenken an ihn als an einen Grossen andauernd und unvermindert wach. Und dem ist recht so. Hat er doch, um mit Hermann Hettner zu reden, der deutschen Litteratur das erste grosse in glänzendem Deutsch abgefasste Geschichtswerk gegeben, das erste Geschichtswerk, das von einem wirklichen Geschehen, einem Werden, also einer Entwicklung handelt, und die Kunst in Zusammenhang setzt mit der Zeitgeschichte*).

Winckelmann historisch zu würdigen war Heinse damals nicht imstande. Er wich in seinen Anschauungen über die Kunst und ihre Ausübung in Hauptpunkten so bedeutend von ihm ab, namentlich was die Malerei betrifft, dass eine unbefangene Würdigung der Leistungen Winckelmanns Niemand von ihm verlangen kann**). So wie er die Kunst auffasste, musste ihm Winckelmanns Griechenverherrlichung und ein-

---

*) Vgl. Carl Justi, Winckelmann II 2, 113 ff. Justi weist auf Montesquieus Einfluss auf Plan und Gliederung der Geschichte der Kunst des Altertums hin.

**) Eine Besprechung von Winckelmanns Schrift „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauerkunst“, 2. Auflage, Dresden und Leipzig 1756, steht im Nachlass Heft 10 Bl. 120 ff. Eine Kritik der Geschichte der Kunst des Altertums enthalten die Nachlassnummern 53 und 55. Diese letztere fällt auch in den italienischen Aufenthalt, vermutlich ist sie zu Venedig 1781/82 niedergeschrieben. Die Feststellung, dass Winckelmann nicht in Venedig gewesen sei und dort eine Löwenstatue nicht gesehen habe, ist wenigstens im ersten Teil nicht richtig. Vgl. Justi, Winckelmann, II 1, 8. Sie lässt aber den Schluss zu, dass die Kritik in Venedig enstanden sei. Während seines späteren Aufenthalts wäre Heinse einer so absprechenden Beurteilung nicht mehr fähig gewesen. Ausserdem finden sich im ganzen Nachlass verstreut Stellen, die sich direkt oder indirekt mit winckelmannschen Ansichten befassen.

seitige Betonung des Plastischen als eine neue Sklaverei erscheinen, nicht weniger schlimm als die raffinierte Künstlichkeit und Maniriertheit, gegen die einst Winckelmann zu Felde gezogen war, indem er nachdrücklichst auf die „edle Einfalt und stille Grösse“ der Griechen als die unerreichte Verkörperung der Schönheit hingewiesen hatte.

Vor allen Dingen musste Heinse, der Verfasser des Düsseldorfer Rubensbriefes, gegen Winckelmanns künstlerisches Schaffensprinzip Stellung nehmen. Winckelmann hatte zum Princip erhoben die Nachahmung der Griechen, denn dies sei der kürzere Weg, die Natur nachzuahmen*). Heinse wirft dagegen ein, dieser Weg führe nur zur Nachahmung griechischer Natur, und führe deshalb, weil das Schaffen nicht aus dem eignen innern Fühlen und der Anschauung der wirklichen lebendigen Natur hervorgeht, zur kalten, leblosen Unnatur**). Wir sahen, wie Heinse sein Naturevangelium für die Kunst bereits in Düsseldorf gegen Winckelmann geltend machte. In Rom fühlte er sich scheint's auf Schritt und Tritt herausgefordert, gegen Winckelmanns Ansichten zu protestieren. Winckelmann wird für ihn der Pedant, der pedantische Gelehrtenkrämer ohne inneren ästhetischen Sinn. Um einen Begriff zu geben, bis zu welcher leidenschaftlichen Tonart er gegen ihn hingerissen wurde, zitiere ich aus dem Nachlass***): „Winckelmann, und die Schaar, die nichts in sich selbst haben, sprechen gerad wie die Besessenen, wie Verrückte, wenn sie sagen, man solle bloss die Antiken studiren und nachahmen. Sie machen das Mittel einige Schönheiten der Natur leicht zu finden, völlig zum Zweck; und mahlen und zeichnen nicht anders als mit den Gipsgespenstern um sich herum. Ein wahrer Unsinn, als ob etwa die Schönheiten, die in Apollo, dem Laokoon

*) In seiner Erstlingsschrift, Gedanken über die Nachahmung ...

**) Gegen die die Antike kopierenden Künstler wettert er: „Der Teufel hohle ihre ungefühlte, maustodte griechische Exerzitien; Signor Abate Winckelmann kann sich daran laben nach Belieben.“ Heft 10 Bl. 129.

***) Nachlass Heft 10 Bl. 123.

und der Mediceischen Venus stecken, nicht schon da wären. Ihr Einfaltspinsel, die Natur ist reich und unerschöpflich; diese Sachen, die griechische Meister sahen und mit ihrer Kunst festhielten, haben wir schon, und wir wollen etwas anderes. Vergrabt euch damit in eure höllische Leerheit, und nagt und geifert euch mit eurem Neid daran zu Tode, damit ihr einmal von uns wegkommt, ihr Ungeziefer, ihr Garstigen. Die Freude und der Genuss der Edlen entscheidet in der Kunst, und nicht Pedanten und Schulmeister. Wo habt ihr den Beweis, dass diese und jene Statue die Regel sey? Die Natur ist die Norm, von eben dieser oder jener Statue und dieselbe ist mannichfaltig und hat Vollkommenheiten von vielerley Art.“ Es ist die Richtung aller modernen Kunst, ob sie nun darin recht habe oder nicht, lasse ich dahingestellt, die künstlerische Schönheit in sich selber und der Nation zu suchen, nicht aber in dem Wiederaufwärmen historisch gewordener Stile. Heinse vertritt diesen Grundsatz künstlerischen Selbst- und Nationalbewusstseins unter dem Schlagwort der Naturnachahmung Winckelmann gegenüber auf das allerenergischeste*). Das Studium der Natur wird immer wieder empfohlen. Nicht umsonst hatte er sich von Plato bereits zu dem grossen Empiriker Aristoteles gewandt. Aufmerksamkeit auf die kleinsten Begebenheiten, tief dringende Beobachtung und heitre Überlegung verlangt er auch vom Künstler. Dadurch seien Galilei und Newton gross geworden. „Winckelmann dagegen behauptet, die Antike sey der kürzere Weg die Schönheit der Natur zu finden, bey dieser seyen sie einzeln und zerstreut, und dort wie bey der Venus beysammen. Diess ist der grosse Trugschluss. 1. Ist es nicht wahr, dass sie dort beysammen sind. 2. Lernt man sie nicht eher in der Venus kennen, als bis man sie in der Natur beobachtet hat.“ Er fragt, wer ihm denn beweisen wolle, dass man nicht über den Apollo hinausgehen könnte und den Antinous admirandus**). Auch müsse

*) Nachlass Heft 10 Bl. 120 ff.

**) Zu Winckelmann, Nachahmung, 2. Aufl., S. 11.

man den Griechen keine Vollkommenheiten andichten, die sie garnicht gehabt hätten. In der Malerei und ganz gewiss in der Landschaft seien wir ihnen doch unzweifelhaft überlegen*). „Und also können wir gewissermassen die Griechen übertreffen, weil wir uns gerad an die wahren Gegenstände machen, die sie verfehlt haben.“**) Das klingt ähnlich wie Klopstocks dictum: „Hochverrat ist es, wenn einer behauptet, dass die Griechen nicht übertroffen werden können.“***) Mit dem Zitat aus Michel-Angelo schlage sich Winckelmann förmlich selber ins Gesicht†). Nur das Wahre sei schön, deshalb solle man nicht Franzosen, Deutsche, Engländer, Welsche nach der Schablone als Griechen darstellen, das sei unwahr, unsinnig, unästhetisch. Die gescheiten Künstler brauchten das Altertum als Regel nicht, und der vatikanische Apoll sei kein Gesetz der zwölf Tafeln. Theoretisch stimmt er mit Winckelmanns (und Lessings) Formel überein, dass das allgemeine Schöne der Vorwurf der Kunst sei und nicht das Porträt, d. h. die sinnlose Kopie der Wirklichkeit††). Aber wer kein Porträt machen könne, könne auch nicht das

---

*) Winckelmann selber hatte ja zugestanden: „In der Perspectiv gebührt den Neuern der Vorzug, ebensowohl im Colorit“ (Nachahmung der gr. Werke 1756, S. 38), aber er behandelt die Malerei ja sehr geringschätzig, die Plastik steht ihm am höchsten. Doch stimmt hierin die Romantik ganz mit Heinse überein.

**) Ardingh. I, 294.

***) Vgl. R. Muther, Geschichte der Malerei V, 152. Es stammt aus der Kritik, die Klopstock im Nordischen Aufseher an Winckelmanns Schrift über die Nachahmung übte; vgl. Justi, Winckelmann I, 438.

†) Michel Angelo: „Derjenige, welcher beständig andern nachgeht, wird niemals vorauskommen, und welcher aus sich selbst nichts gutes zu machen weiss, wird sich auch der Sachen von andern nicht gut bedienen.“ Nachahmung S. 15.

††) „Desswegen aber beruht Ideal nicht auf blossen Hirngespinsten, sondern die Natur selbst ist die ewige Regel: und ein Künstler muss von ihren Quellen schöpfen, wenn er neue Schönheit und neuen unsterblichen Reiz hervorbringen will. Durch Übung gewinnt man nach und nach doch auch sichere wissenschaftliche Fertigkeit.“ So im Ardingh. I, 306.

allgemeine Schöne darstellen. (Welch eine Rechtfertigung für die gewissenhafte Treue im Beobachten unseres einzigen Dürer!) Raphael sei nicht Nachahmer der Griechen gewesen, noch hätte er seine edle Einfalt vom Bogen Constantins bezogen, wie Winckelmann vermute*), die Apostel und Madonnen seien doch ganz gewiss sein eigen. Er verlangt den Beweis dafür, dass die Griechen im Kontur allein das Richtige träfen*). Es geht auch auf einen tiefgehenden Temperamentsunterschied zurück, wenn Heinse (was auch objektiv jedenfalls richtig ist) die Ansicht Winckelmanns bemängelt, dass die Griechen bei allen Leidenschaften eine grosse gesetzte Seele gezeigt hätten**) (d. h. ästhetisch). Das komme ganz darauf an, was für Personen sollten dargestellt werden. „Der Herr mag die Eintheilung von Tragödie und Komödie beim Aristoteles studiren", sagt er dazu. Den Äschylus, den Winckelmann wegen seiner Ungeberdigkeit im Vergleich mit den andern griechischen Tragikern verkleinert, nimmt er in Schutz. Es ist Heinses innerstes Wesen, wenn er erklärt, die Neuern seien von der Stille weit entfernt und deshalb müsse sich auch der Künstler davon entfernen***). Edle Einfalt und stille Grösse sei ge-

*) Winckelmann, Nachahmung S. 16.

**) Winckelmann, Nachahmung S. 21/22.

***) Heinse verlangt von Winckelmann auch den Beweis für seine Behauptung, dass die Tiefe des Meeres allzeit ruhig bleibe, die Oberfläche möge noch so sehr wüten (jener berühmte Vergleich: Nachahmung S. 21/22). Ihm ist das nicht ausgemacht. Im Gegensatz zu Winckelmann erklärt er das Meer im Sturm für schöner. Im Ardingh. heisst es mit Bezug auf eine Stelle von Winckelmanns Kunstgeschichte: „Das Meer ist gewiss schöner im Sturm als in der Stille; und Alkibiades, und Phryne, und Thais, welche Persepolis in Brand steckte, die schönsten Menschen unter den Griechen, sind wahrlich nicht berühmt wegen ihres stillen gesitteten Wesens . . . Es sind die Schranken der Kunst! sie kann das hohe Leben, schnelle Bewegung selten darstellen; und es ist wunderlich, diess desswegen mit Verachtung in der Wirklichkeit selbst ansehen wollen." Ardingh. I, 286/87. Heft 55 heisst es: „Laokoon, Philoktet, Ajax nach der Raserei — alles Unvermögen der bildendenden Kunst, den höchsten Zustand vorzustellen." Winckelmann und Goethe

wiss das wahre Kennzeichen des hohen Griechischen, aber nicht allein, Raphael besitze sie in seinem Attila z. B. auch. Aber es sei kein Wunder, dass den Griechen ihre Kunst eigentümlich geblieben, sie sei eben durch und durch nationalgriechisch und nicht englisch oder sonst etwas gewesen Ihre Methode solle man nachahmen, nicht sie selber. Ihre Götterstatuen stammten aus der Natur, aus Anschauung und Wirklichkeit. Dies sind etwa die Haupteinwände, die Heinse immer aus dem einen grossen Gesichtspunkte der Natur als der alleinigen Quelle der reinsten Werke der Kunst, wie er sich ausdrückt, gegen Winckelmanns berühmte Erstlingsschrift zu machen hat.

Ablehnend durchaus verhält sich Heinse auch gegen die übermässige Bewertung der allegorischen Darstellung für die Malerei, welche Winckelmann vertritt. Er verwirft gegen Winckelmann und Mendelssohn die Allegorie in der Malerei durchaus. „Alle Allegorien thun in der Mahlerey nicht gut; der Sinn will Wirklichkeit, weil er der Traumbilder nicht gewöhnt ist; den allgemeinen Glauben bey Religion ausgenommen.“*)

Ja, er bezeichnet die Allegorie als ausserwesentlich für die Kunst, als einen Widerspruch und eine sinnliche Unsinnlichkeit**). Gleicherweise ablehnend, wenn auch nicht so unbedingt, ist Heinses Standpunkt gegenüber der Geschichtmalerei, zum Teil im engen Anschluss an Winckelmann***). Dieser bezeichnet das historische Gemälde als den höchsten

---

einerseits die Vertreter des Ruhigen, Gemessenen, organisch Wachsenden, Heinse auf der andern Seite mit seiner eruptiven, leidenschaftlichen, stürmischen Lebendigkeit!

*) Vgl. Anmerkung S. 32. Winckelmann über die Allegorie Nachahmung S. 39 ff., 132 ff., 165. Dubos, in seinen Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture 1719, lehrt Behutsamkeit in der Erfindung neuer Allegorien für die Malerei; vgl. v. Stein S. 234; Schasler S. 1207, der gegen Justi polemisiert und für Winckelmann in Sachen der Allegorie plädiert. Heinse Nachlass 10, Bl. 44 ff., Bl. 127. Siehe Anhang II.

**) Nachlass Heft 17, Bl. 61 b. Vgl. Anhang II.

***) Nachahmung S. 183.

Vorwurf des Malers. Heinse dagegen hält die Historienmalerei für einen wahren Widerspruch in sich, da ein Maler nur einen Moment vorstellen könne, und Geschichte notwendig eine Reihe von Begebenheiten erheische. Man sieht, er hat den Laokoon wohl in sich aufgenommen. Aber darin stimmt er mit Winckelmann überein, dass in der Historienmalerei der Ausdruck (die Charakteristik) herrschen müsse, dieser sei sogar der Hauptzweck, und Schönheit in Stellung und Formen müsse hier der Wahrheit aufgeopfert werden*).

Neben der Besprechung des ersten Buches von Winckelmann, das, obwohl unfertig und wenig aus wirklicher Betrachtung entsprossen, doch die Keime späterer Arbeiten enthält, besitzen wir auch eine Kritik seines Hauptwerks, der Geschichte der Kunst des Altertums, durch Heinse. Sein Resumee darüber lautet folgendermassen**):

„Winckelmanns Werk ist, als Chronik der Kunst betrachtet. ein fürtrefliches Buch; denn er ist mit mehr klassischer Litteratur und wirklichem Anschauen der Überbleibsel der Alterthümer

---

*) Vgl. Nachahmung S. 133. Die Stelle ist im Ardingh. I, 287: „Allein Geschichte, Scenen aus Dichtern bleiben immer die letzten Vorwürfe der bildenden Kunst; weil sie dieselben nie ganz, und nie so mit dem ergreiffenden Leben darstellen kann, wie ein Herodot und Homer. Der bildende Künstler begibt sich ausserdem von selbst schon hierbey ganz unter den Geschichtschreiber und Dichter, und schaft als Gehülfe zu dessen Leben und Bewegung nur die Körper alsdenn; augenscheinlich hat dieser das Ganze, und er nur den Theil.“ Auch hierin hat die Entwicklung der Malerei des 19. Jahrhunderts, wie ein Gang durch eine Ausstellung schon zeigt, Heinsen Recht gegeben. Und doch fordert er einmal dazu auf, deutsche Geschichte und preussische Regimenter zu malen, dies sei neuer Vorwurf, den könne man fühlen und begreifen (Heft 10 Bl. 64). Vgl. Lessings Laokoon XI Schluss, Werke Hempel 6, 262 und 6, 290 (Lessing will, dass der Geschichtmaler den Ausdruck der Schönheit unterordne!). Landschaften, Seestücke und Schlachten (!) schlägt Heinse einmal als malbare Sujets vor (Heft 12 Bl. 80 ff.). Malerei als Illustration der Geschichte und der Poesie stellt er, ästhetisch feinsinnig wie er ist, mit Recht sehr niedrig. In diesen Darstellungen ist ihm die Malerei die dienende Magd der Poesie (ebenda). Die Nachlassstellen siehe im Anhang II.

**) Nachlass Nr. 53.

daran gegangen, als irgend einer. Wenn hier und da die Prahlerey in den Citationen ausgemerzt würde, und Überfluss gelehrter Andacht gegen die Griechen: so wäre es so vollkommen, als eine Chronik hierüber zu unsrer Zeit seyn kann.

Geschichte aber ist es nicht, wenn zur Geschichte selbst klare Kenntniss der Sache gehört, von welcher Begebenheiten erzehlt werden. Was er davon berührt ist seicht, und aus dem Umgang mit Mengs und andern Künstlern, und den Urtheilen der vorigen entlehnt. Man sieht überall, dass er das Wesen der Kunst, und was sie leisten und nicht leisten kann, noch nicht erforscht hatte; ausserdem hatte er bey seiner Lebensart von Kindheit an die mancherley Schönheit des nackten Menschen in der Natur aus Erfahrung so wenig im Sinne, dass das meiste, was er hierüber bey Kunstwerken sagt, noch von Vorurtheil des Ansehens überhaupt herkömt. So schwatzt er z. B. über den barberinischen Löwen*), ohne einen lebendigen gesehen zu haben.

Nach einer gesunden Philosophie über Kunst, wozu freylich ein höherer Geist und vielhaltiger Leben gehört, kann man es mit Nutzen und Vergnügen lesen. Aber ohne eine solche Vorbereitung geht es einem gleichfalls bey ihm, wie er selbst von andern sagt: er ist wie ein Fluss von schnellem Regen entstanden; und bleibt trocken gerade, wenn innen der Durst brennt, kurz: man findet an ihm keine Quelle, die für die heisseste Gluth menschlicher Wissbegierde ausdauert."

Dreierlei hat Heinse in der Hauptsache an Winckelmanns Kunstgeschichte auszusetzen, gewagte Verallgemeinerungen, Zitatenwust und Mangel an Blick für das Wesentliche. Das über die etrurische Kunst sei einseitig, im Lobe der Griechen und der griechischen Künstler sei Winckelmann wirklich unerträglich, das griechische Schönheitsideal (niedrige Stirn) sei nicht das schlechthinnige, noch sei schneller Gang bei den Hellenen verächtlich gewesen**). Ob die Alten bei der Verwerfung des Parenthyrsos recht haben, ist ihm

*) Ein Hochrelief im Palazzo Barberini zu Rom. Es stammt aus Tivoli.

**) „Langsame Tänzerinnen! Diess ist wohl komisch, ihre Bacchantinnen konnten gewiss schön seyn. Es kömmt hier wieder auf den Zweck an, und es ist einfältig, so magistratsmässig zu schwatzen." Nachlass Nr. 55.

durchaus nicht ausgemacht*). In den Ausführungen über Schönheit, Vollkommenheit u. s. w. folgt er ihm im Allgemeinen, gingen sie darin doch beide von Leibniz-Baumgarten aus; doch möchte Heinse den Begriff der Schönheit differenzieren**). Eitel Geschwätz aber ist ihm das, was Winckelmann über die Grazie zu sagen hat***). Gegen die geringschätzige Behandlung der Malerei durch Winckelmann erklärt er, die Griechen hätten doch mehr Leben in der Malerei finden müssen als in der Plastik, und dass einer weit eher ein grosser Bildhauer als Maler werden könne, denn der Bildhauer habe nur Form nachzuahmen. In einem besonderen Abschnitt hat Winckelmann die Kunst „nach den äussern Umständen der Zeit unter den Griechen“ behandelt†). Aus diesen erhelle, sagt er, dass es die Freiheit gewesen, welche die Kunst emporgebracht habe. Dagegen hat Heinse nichts einzuwenden. Er hat immer wieder betont, dass die Künste Kinder der Freiheit††), der Despotismus der Tod aller Kunst seien. Den Gedanken braucht er nicht gerade von Winckelmann übernommen zu haben, der lag für seine ungebundene, unabhängige Natur, für einen Mann von seinem bürgerlichen Klassenbewusstsein sehr nahe. Aber er fügt höchst bezeichnend für sich und gewiss nicht mit Unrecht

---

*) Heinse hat die Wiener Ausgabe der Kunstgeschichte benutzt (1776) S. 330; vgl. auch Nachahmung S. 23.

**) Kunstgeschichte S. 478, wo Winckelmann sagt, die Schönheit habe nur einen Begriff, das sehe man an der Gleichheit der Köpfe bei den Figuren der Niobegruppe; dazu sagt Heinse: „Schief; die Schönheit hat allerdings verschiedene Ideale nach den verschiedenen Gegenständen.“

***) Kunstgeschichte S. 480 ff. Vgl. Schasler S. 499. Er zeigt, dass erst Goethe den bis dahin ganz unverständlichen Begriff der Grazie bei Winckelmann treffend als „anmutige Darstellung des Bedeutenden“ auslegt. Vgl. den Aufsatz „Einleitung zu den Propyläen“ und die Abhandlung „Über Laokoon“.

†) S. 221 ff. der Ausgabe von Julius Lessing, 2. Auflage, Heidelberg 1882.

††) Dies ist bekanntlich auch eine von Schiller in seinen Briefen über die ästhetische Erziehung ausgesprochene Ansicht. Bei Heinse vgl. Ardingh. II, 34. Vgl. Justi, Winckelmann II 2, 196 f.

hinzu, dass immerwährender Friede der hohen Kunst keineswegs förderlich sei, diese verlange vielmehr, um Leben und Bewegung zur Nachahmung zu haben, die Gewitterstürme grosser Zeitereignisse und Kriege. Dabei äussert er einen Gedanken, der, am Anfang einer Entwicklungsreihe stehend, erst später für die Ästhetik fruchtbar wurde, den Gedanken der Entstehung der Kunst aus Kraftüberschuss, aus Übermut gewissermassen*).

Dennoch verdankt er diesem „erzpedantischen Gelehrtenkrämer" so viel. Und dann kommt Heinse ja auch trotz dieser ästhetisch oft sehr begründeten Ausstellungen und Einwände keineswegs dazu, den griechischen Kanon und die Konstruktion hellenischer Kunstgeschichte seitens Winckelmanns umzustossen. Wir werden sehen, wie sehr ihm Winckelmann Leitstern bleibt Heinses begeisterte Liebe zu den plastischen Werken Roms, dem Laokoon, dem Apollo von Belvedere, dem Torso u. s. w., seine prächtig lebendigen Beschreibungen derselben, seine immer wachsende Hinneigung zum Griechischen, Antiken, sie sind doch wohl mittelbar auch auf Winckelmanns Persönlichkeit, die sich so mit Feuer und Liebe der grossen Aufgabe ihres Lebens hingab, zurückzuführen. Während seine Liebe zur Plastik immer mehr zunimmt, verliert die Malerei, die in Düsseldorf noch so hoch vor allen Künsten gepriesene, immer mehr an Achtung. Die Musik, die Dichtkunst stellt er ihr unbedingt voran**). Ja, er scheut sich nicht, ihren durchaus sinnlichen Charakter ihr zum Vorwurf zu machen, sie ist ihm die Magd der Poesie, nur fürs Auge, die „Augenhure". Sie könne das innere Leben nicht zum Ausdruck bringen, meint er.

---

*) „Wenn die Kräfte einmal im Toben sind, und nichts wirkliches mehr vor sich finden: so entsteht Nachahmung, Kunst." Nachlass Heft 55. Das klingt, in heinsescher Steigerung, doch an das, was Schiller später über den Spieltrieb als die anthropologische Grundlage des Ästhetischen in seinen Briefen über die ästhetische Erziehung sagt, an. Allerdings ist bei Heinse nur dumpfes Ahnen, wo bei Schiller lichtvolle Deduktion herrscht. Vgl. Anhang II.

**) Vgl. Ardingh. I, 281.

Mit dem Zugeständnis an Winckelmann, dass die griechische Schönheit die vollkommenste sei, hatte er in Wahrheit den Boden aufgegeben, auf dem er ihn bekämpfte. Die fatale baumgartensche Vollkommenheitsformel wurde der Fallstrick, dem er erlag. Dass das Klima auf die Bildung des Menschen Einfluss habe, hatte Winckelmann selber positiv erklärt, und dass die Künstler ihren Figuren die Gesichtsbildung ihrer Nation gäben, aber die höchste Schönheit hätten eben das Klima und die andern Umstände nur in Griechenland zuwege gebracht*). Und dies gestand Heinse zu. Seine ausgesprochene Vorliebe für das Sinnliche, Nackte mochte da mitspielen. Aber er erklärt ganz im Sinne Winckelmanns den Menschen für das Wesentliche der Darstellung in der bildenden Kunst**), den nackten natürlich, und den könnten die Neuern nicht darstellen, das hätten nur die Griechen vermocht, solange sie ihre Gymnasien und Bordelle hatten***).

Vollkommenheit des nackten Menschen sei höchster Vorwurf der Kunst, daher denn die Bildhauerei immer den Rang behalte vor der Malerei, weil sie die Form am vollkommensten zeige. „Bey Weibern, es ist wahr, und bey Knaben ist die Farbe auch sehr reizend; allein sie ist doch bloss ein seichter Augengenuss, der nicht in den ganzen Menschen so eindringt, wie die Form.“†) Diese Hinneigung zur griechisch-plastischen Anschauung ist das Produkt des italienischen Aufenthalts und ein Kompromiss mit winckelmannschen Ideen††). Das

*) Winckelmann, Kunstgeschichte ed. Lessing S. 28 ff. Vgl. Justi, Winckelmann II 2, 116 ff.

**) Vgl. Winckelmann, Kunstgeschichte ed. Lessing S. 29. Ardingh. I, 313. „Der Mensch ist der höchste, ja der eigentliche Gegenstand bildender Kunst!“ sagt Goethe in der Einleitung in die Propyläen ganz winckelmannisch (Goethes sämmtl. W. 26, 199).

***) Heinse braucht einen krasseren Ausdruck, Heft 1 Bl. 76.

†) Ardingh. II, 80/81 und I, 285. Vgl. Heft 10 Bl. 58, 64, 87 im Anhang II.

††) Der Einfluss Winckelmanns auf Heinse in Sachen der griechischen Kunst ist unverkennbar in der Beschreibung der Statuen im Ardingh. (II, 62 ff.). Besonders frappant ist er aber bei der Beschreibung des Apollo Belvedere. Winckelmann nennt die Statue

leidenschaftliche Stürmen und Drängen gegen Winckelmann hat gegen Ende des italienischen Aufenthalts aufgehört. Heinse war in mancher Hinsicht dem von ihm so masslos Bekämpften näher gekommen, als er es selber wusste, selber zugegeben hätte. Das ist allerdings richtig, einen so grossen Umschwung, wie Goethe durch seine Bekanntschaft mit Winckelmann und der Antike in seinen Kunstanschauungen erfahren hat, konnte Heinse seinem ganzen Wesen nach nicht erleben. Aber dass selbst ein Heinse dem so scharf bekämpften Einfluss des märkischen Hellenisten in vielen Dingen erlag, ist gewiss ein Dokument für die Bedeutung Winckelmanns und seine heutigen Tages oft über Gebühr bekrittelten Verdienste um die Kunst überhaupt. Was anders ist es aber, als was Winckelmann Zeit seines Lebens gepredigt und vertreten hatte, wenn Heinse von Winckelmanns Griechen am Ende sagt: „Die Alten drückten alle das Leben, was sie empfunden hatten, in den vollkommensten Formen und Gestalten aus, die dazu stimmten; und desswegen sind sie die Götter der Kunst. Noch dazu war das Leben, das sie von ihren Menschen in sich empfanden, edel in reiner Natur, und nicht bloss bürgerliche Convenienz. Daher die erstaunliche und entzückende Wahrheit bey ihren höchsten Idealen.“ *)

Lessing**) ward der zweite Gesetzgeber der Künste, insbesondere der Poesie, nach Aristoteles, sagt Dilthey***). Oder sagen wir lieber der Gesetzfinder, denn Lessing hatte

---

des Apollo „das höchste Ideal unter allen Werken des Alterthums, welche der Zerstörung entgangen sind“, und entwickelt daran anschaulich seinen Begriff von Ideal. Heinse sagt (Ardingh. II, 78): „Er bleibt ein erstaunlich Werk von Vollkommenheit. Er ist zwar lauter Ideal: nichts destoweniger hat der Kopf Natur, die man gesehen hat.“ Vgl. v. Stein S. 388 ff.; vgl. auch Ardingh. II, 79 über die Epochen der griechischen Kunst mit Winckelmanns Darlegungen.

*) Nachlass Heft 14 Bl. 63.

**) Vgl. hinten Anhang Heft 6 passim. Über Heinses Erklärung der aristotelischen Katharsis und Lessings Auffassung hat gehandelt K. J. Neumann, in der Vierteljahrsschrift für Littgesch. 5, 334 ff.

***) Wilhelm Dilthey. Lessing. In den Preussischen Jahrbüchern 1867, Bd. 19, S. 131.

nicht umsonst den Aristoteles gelesen, den grossen Positivisten des Altertums, um nicht zu fühlen, dass man hier nichts dekretieren könne, was nicht im innersten Wesen der Künste begründet sei. Nicht ein despotischer Ukas also, sondern eine Urteilsfindung, ein streng parlamentarisch konstitutioneller Akt ist die That Lessings. Lessing kannte nur sehr wenig Kunstwerke aus eigener Anschauung, seine Kenntnis war da fast dürftig*). Um so erstaunlicher aber bleibt es deshalb, wie sein scharfer Verstand aus dem Wenigen das Wesentliche abzuleiten und in Begriffe zu fassen verstand.

Heinse konnte bei seinem regen Interesse für ästhetische Fragen vor Lessings Laokoon nicht Halt machen. Schon in den Gemäldebriefen sahen wir die Spuren seiner Einwirkung. Erst in Italien aber geht er an ein wirklich systematisches Studium von Lessings ästhetischer Hauptschrift, dem Laokoon. Er bewundert den „göttlichen Scharfsinn“ in der Scheidung von Poesie und Malerei nach den ihnen innewohnenden Stilgesetzen. Wobei nicht zu vergessen, dass bei Lessing Malerei für bildende Kunst überhaupt gilt und dass er diese vorwiegend, darin von Winckelmann abhängig, plastisch fasst. Heinse akzeptiert mit kleinen Vorbehalten, was Lessing als die Stilgesetze gefunden hatte, dass das Gebiet der bildenden Künste die Darstellung des im Raume Gegebenen, Sichtbaren, also des Körperhaften, das der Poesie hingegen Handlungen in der Zeitfolge sind. Die bildenden Künste können auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper. Umgekehrt schildert die Poesie auch Körper durch Handlungen. Die coexistierende Komposition der bildenden Kunst kann nur einen Augenblick der Handlung nützen und

*) Vgl. die auch in dieser Hinsicht abschliessenden Ausführungen in Erich Schmidts Lessingbiographie, Laokoonkapitel. (Emile Gruckers Lessing (Paris et Nancy 1896), S. 151—244 Critique esthétique, bringt nichts wesentlich Neues.) Heinse merkte das sehr wohl, er sagt von Lessing: „In den bildenden Künsten hat er nicht Erfahrung genug gehabt; und zu viel auf Hypothesen gebaut.“ Vgl. Nachlass Nr. 6 Bl. 17—19, Bl. 8—16 Besprechungen von Lessings Dramen. Heft 12 Bl. 60—65 über Lessings Nathan; vor allem Heft 10 Bl. 100 ff. über und aus dem Laokoon Lessings.

muss daher den prägnantesten Moment wählen. Die fortschreitende konsekutive Nachahmung durch die Poesie kann nur eine einzige Körpereigenschaft nützen und muss die sinnlich ergiebigste nehmen*).

Diese Grundgedanken kehren auch bei Heinse immer wieder, sie sind im Ardinghello deutlich durchscheinend**). Aber er verwischt doch auch gern die allzuscharfen Grenzen, die Lessing gezogen hatte, gerade so, wie das Herder in seinem ersten kritischen Wäldchen und in der Plastik bereits gethan hatte***). In der Poesie zunächst wünscht er doch ein wenig mehr Spielraum. Denn die griechischen Dichter hätten sich Lessings strengem Stilgesetze nicht unterworfen. „Lessing schränkt Poesie zu sehr ein, sie kann sich auch verweilen. Virgils Georgica und die Natur der Dinge des Lukrez und manche hohe Hymne blosser Empfindung werden Meisterstücke bleiben.“ †) Aber die Beschreibungen von Jahreszeiten findet er doch entsetzlich langweilig, die Landschaften seien die Domäne des Malers ††). Indessen findet er doch auch einen Haken dabei. „Wenn mir der Dichter eine reizende Landschaft in die Seele zaubern kann, die nur mich erfreut und erquickt, so ist diess gewiss keine stümperhafte Arbeit, und es gehört gewiss Genie und Imagination dazu, und ausserdem muss jede Handlung ihre Scene haben. Homers Gedichte (?) bleiben immer dunkel, weil er die Scene bey Kleinasien für bekannt annahm. Wer denkt an Zeit,

---

*) Siehe Laokoon Kap. XV und XVI; Erich Schmidt, Lessing.

**) Vgl. Ardingh. I, 12; 276 ff., 302 ff., 306—308.

***) Auf Heinse trifft zu, was Haym (Leben Herders I, 233) über Herder in seiner Auseinandersetzung mit dem Laokoon (1. Wäldchen) sagt: „Er verlässt ihn (Lessing) oft nur, um auf einem Umwege wieder mit ihm zusammenzutreffen, aber er hat auf dem Umwege manches mitgenommen, was jener, absichtlich oder unabsichtlich, bei Seite gelassen. Er will meistens die Behauptungen seines Vorgängers nur einschränken, aber indem er sie einschränkt, macht er sie so weitherzig, dass sie an Wahrheit vielleicht gewinnen, an Bestimmtheit verlieren.“

†) Ardingh. I, 276; Heft 10 Bl. 103.

††) Heft 10 Bl. 101. Vgl. Anhang II.

wenn ich einem mit Worten etwas beschreibe, und dieser getäuscht dasselbe dabey sich vorstellt? Bey jedem Genusse sind wir ewig, und scheinen die Zeit nicht mehr zu fühlen."*) Da mochte er wohl an seine eigene Kunst der Naturschilderung denken, die gewiss nicht gering ist. Mit Herder berührt er sich auch in der schärferen Trennung von Malerei und Bildhauerkunst**), die bei Lessing durchweg zusammengeworfen und vom Standpunkte der Plastik aus betrachtet werden. Auch der Gräzismus Lessings, dass nur der gesittete Grieche zugleich habe weinen und tapfer sein können, erregt seinen wie Herders Widerspruch***). „Ich weiss nicht ob diess so richtig ist... Und lieber Lessing wie starb Sokrates! Der grösste Grieche! Wie starb Polyxena beym Euripides! Freilich fühlen sie, aber sie ertragen und schmiegen sich unter das Gesetz der Nothwendigkeit."†)

In Gegensatz setzt sich Heinse zu Lessings Auffassung des Hässlichen in der bildenden Kunst. Während Lessing dass Hässliche in der Dichtkunst zulässt, erklärt er, „die Mahlerey, als nachahmende Fertigkeit, kann die Hässlichkeit ausdrücken: die Mahlerey, als schöne Kunst, will sie nicht ausdrücken."††) Gegenüber dieser idealistischen Auffassung vertritt Heinse eine gemässigt realistische, veristische, wenn er sagt: „Bey mehrern (Figuren) zur Darstellung einer Be-

*) Heft 10 Bl. 101. Ardingh. I, 277/78. Und hierzu macht er im Nachlass die Bemerkung: „Lessings Grundgesetz der Poesie ist also eine Sophisterey." Heft 10 Bl. 59. Im Ardinghello ist das weggeblieben.

**) Ardingh. I, 278, 284. Herder ed. Suphan Bd. 8, Plastik (1778) 14 ff.

***) Herder ed. Suphan III, 22 ff.

†) Heft 10 Bl. 93. Vgl. Laokoon I, ed. Blümner S. 153 (2. Auflage).

††) Lessing, Laokoon XXIV ed. Blümner, S. 309 (2. Auflage). Noch direkter ablehnend spricht Lessing sich in den Materialien zum Laokoon aus, Werke (Hempel) VI, 206. Die Hässlichkeit könnte wohl, „in Ansehung ihres Wesens, unter die Gegenstände der Malerei gehören; da aber ihre Wirkung eine unangenehme Empfindung ist, und das Vergnügen der erste Zweck aller schönen Künste sein soll, so muss sie gänzlich davon ausgeschlossen werden."

gebenheit kann und muss er zuweilen gar die Hässlichkeit abbilden . . . Die mehrsten Begebenheiten in der Welt sind ein Kampf zwischen Tugend und Laster. Soll er das Laster schön darstellen? und ist er desswegen ein Kothmaler*), wenn er es hässlich darstellt? Hässlichkeit verändert hier seinen Namen, und wird zur Schönheit der Kunst. Die Geschichte soll auch bey dem Mahler nicht bloss Augenweide seyn, sondern tiefer dringen. Der Kunst dieses nehmen wollen, heisst sie zum schaalsten Zeitvertreib machen.“**) Dieser gewiss vernünftige Standpunkt Heinses hängt zusammen mit seiner Betonung des Individuellen, Charakteristischen, Ausdrucksvollen***). Wir sahen, wie er gegenüber Winckelmann bereits auf verschiedene Schönheit, auf differenzierte Schönheitstypen drang. Doch war hier Winckelmann doch noch duldsamer als Lessing. Winckelmann hatte eingesehen, dass in der Historienmalerei der Ausdruck herrschen müsse, er hatte dem Ausdruck neben der Schönheit seine Stelle gelassen. Lessing aber, hierin päpstlicher als der Papst, hatte formuliert, die Schönheit sei der Hauptzweck der Kunst und der Ausdruck dieser unterthan. Er findet auch darin einen Unterschied zwischen bildender

---

*) Bezieht sich auf die Stelle im Laokoon (Lessings Werke ed. Muncker, 2. Aufl., 9. Bd., S. 12), wo von dem Rhyparographen Pyreicus die Rede ist.

**) Ardingh. I, 307. Dennoch bleibt Lessing das Verdienst, das Hässliche als eine ästhetische Kategorie erkannt, mit dem verwandten Komischen zusammengestellt und so die Diskussion darüber eröffnet zu haben. Laokoon XXIII-XXV. Vgl. Blümner, Laokoon, 2. Aufl., S. 653 ff.; Rosenkranz, Ästhetik des Hässlichen, Königsberg 1853, S. 435 Anm. 1, wo das Hässliche als die ästhetische Unidee, das Negativschöne definiert wird (S. 5). Mit Heinses Gedanken stimmt überein, was Rosenkranz S. 42 sagt: „Nur in der Combination mit dem Schönen erlaubt die Kunst dem Hässlichen das Dasein; in dieser Verbindung aber kann es grosse Wirkungen hervorbringen. Die Kunst bedarf seiner nicht nur zur Vervollständigung der Welterfassung, sondern vorzüglich auch zur Wendung einer Handlung ins Tragische oder ins Komische.“

***) Auch Herder betont das Individuelle gegenüber Lessing im 1. Wäldchen; vgl. Haym, Herder I, 236 f.

Kunst und Poesie, dass der Ausdruck des Hässlichen dieser unter gewissen Bedingungen (namentlich, wenn es sich mit dem Komischen berühre) erlaubt sei, jener aber nicht. Es tritt hier wieder der Grundmangel der lessingischen Untersuchung zu Tage, sein mangelndes Gefühl für die Malerei*). Für die Plastik ist der Kreis des darstellbaren und zulässigen Hässlichen allerdings bedeutend kleiner als für die Malerei. Heinse ist auf dem richtigen, von Winckelmann bereits angedeuteten Wege, wenn er den Ausdruck und vor allem den wahren Ausdruck als einen Bestandteil des Schönen auffasst und ihn sogar fordert. Hässlichkeit wird ihm unter gewissen Umständen zur Wahrheit der Kunst. Auch seiner Vollkommenheitsformel sucht er das anzupassen. Es gehöre eben mit zur Vollkommenheit, und der Eindruck des Vollkommenen als eines Ganzen leide nicht durch das notwendige, wahre Hässliche darin. Er kommt öfter auf das Problem zurück. Einmal heisst es: „Lessing schränkt die ganze bildende Kunst auf blosse Sinnenlust ein. Das lächerliche Hässliche wird bey längerer Betrachtung abscheulich, und das schädliche unförmlich. Antwort: wenn ich ein Gemählde nicht mit dem ganzen Inhalt mir vorstellen kann, so soll ich mit meinem leeren Haupt etwas andres anschauen."**) Ja, Heinse fragt sich: „Soll ein Künstler die Alten bei der Susanne schön oder hässlich zeigen?***) Den Attila mit

---

*) Vgl. Schasler S. 446 ff. Tritt für Winckelmann gegen Lessing ein in der Frage, ob Schönheit oder Ausdruck das höchste Prinzip der antiken Kunst sei, und sagt, Lessing habe in der That die Schönheit der bildenden Kunst in der Antike nur als formale Naturschönheit des menschlichen Körpers betrachtet. S. 449.

**) Nachlass Heft 23 Bl. 1. Die Rollen scheinen schier vertauscht, wenn wir Lessing für den hedonistischen Zweck der Kunst eintreten sehen, während der sinnliche, ja oft sinnentolle Heinse eine Lanze für eine tiefere, ernstere Auffassung der Kunst als Schönheit und Wahrheit spendenden Göttin einlegt.

***) Die ausübende Kunst ist hier, wie über so manche ästhetische Tiftelei durch die That zur Tagesordnung übergegangen, im Sinne Heinses allerdings. Vgl. die jüngste und weitbekannte Darstellung des Motivs durch Arnold Böcklin.

tugendhaften Gesichtszügen? Und so den Heliodor? Sind diess nicht Fehler selbst bei Raphaelen?"*) Ja, in einer radikalen Aufwallung erklärt er sogar: „Eine historische Composition ohne Schreckliches und Lächerliches bleibt ein unschmackhafter Milchbrey mit allen andern Schönheiten."**) Bezugnehmend auf einige Sätze Mendelssohns***), verficht er seinen alten Standpunkt von Düsseldorf her, die Forderung des Naturwahren und Charakteristischen, und verknüpft sie mit der Frage nach der Darstellung des Hässlichen. Das Hässliche könne in einer historischen Komposition ein schöner Gegenstand sein; und flamändische Natur bei einer flamändischen Scene vollkommen, und schöner als griechische sein. Denn was sei Vollkommenheit anders als Übereinstimmung mit der Natur oder Einheit des Mannigfaltigen zu einem Ganzen†). Die Richtung auf das Natürliche, dieser eigenartige Naturalismus des 18. Jahrhunderts, zwingt Heinse also zur Anerkennung des Hässlichen als ästhetisch zulässiger, ja oft notwendiger Darstellungsform. Das wird ganz klar in einer Stelle bei Gelegenheit der Beschreibung der Laokoonstatue, wo er hinzusetzt: „Überspannung, Schreyen zum Verzerren geht aus der Natur heraus und kann bloss desswegen nicht mehr schön seyn, und doch zeigt mir der Fall, wo es philosophisch nothwendig bey einem jungen schönen Körper ist, und ich will euch beweisen, dass es auch alsdenn schön ist."††) Aber es kommt ihm doch komisch vor, „dass man gerade beym Laokoon hat beweisen wollen, dass die Griechen alles ins schöne gearbeitet haben, als ob ein Körper von Gift durchwühlt und angeschwollen so reizend wäre."†††)

---

*) Diese schüchterne Frage betreffs Raphaels hat Heinse im Ardinghello unterdrückt. Vgl. Ardingh. I, 307.

**) Heft 10 Bl. 88. Vgl. Anhang II.

***) In dessen Schrift „Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften". Schriften ed. Moritz Brasch II, 147. „Alles was den Sinnen als eine Vollkommenheit vorgestellt zu werden fähig ist, könne auch einen Gegenstand der Schönheit abgeben."

†) Nachlass Heft 17 Bl. 46 ff.; vgl. Anhang II.

††) Heft 18 Bl. 65/66. Zu Lessings Laokoon II.

†††) Heft 18 Bl. 15; H ft 6 Bl. 64 ff.

Also, um zusammenzufassen, mit den allgemeinen grossen lessingischen Stilgesetzen für die Kunst ist er im Allgemeinen einverstanden. Noch bei der Besprechung von Kants Ästhetik sagt er, es sei die Aufgabe der Ästhetik, jeder Kunst ihre Gegenstände anzuweisen. Aber als ein mit den Kunstwerken alter und neuer Zeit sinnlich so vertrauter Mensch, wie Lessing es nie werden konnte, konnte er in Einzelvorschriften, die Lessing den Künsten macht, unmöglich mitgehen. Dort war er weitherziger, einsichtsvoller, und die Ästhetik sowohl wie die ausübende Kunst hat sich in den von Heinse erhobenen Einwänden fast durchweg in seinem Sinne entschieden, wenigstens die Tendenz für richtig erkannt. Bei Heinse stammen diese Abweichungen und Einwände noch mehr aus der sinnlichen Erfahrung als bei dem Manne, mit dem er hierbei oft an demselben Strange zieht, bei Herder. Wir konnten bereits in den kritischen Bemerkungen Heinses zum Laokoon manche Ähnlichkeit mit Herders Kritik*) feststellen.

Nun steht fest, dass Heinse Herders „Plastik" kannte, denn im Nachlasse befinden sich Bemerkungen dazu**). Es ist sogar wahrscheinlich, dass Herder für ihn der grosse Anreger in diesen ästhetischen Dingen war, wie er es für Goethe gewesen. Heinse bekennt sich zu der herderschen Ansicht, dass die Physiologie der Sinne zum Ausgangspunkt der Ästhetik genommen werden müsse***). Das kam Heinses

---

*) Erstes Wäldchen. Herrn Lessings Laokoon gewidmet. 1769. Herders Werke ed. Suphan, Bd. 3. Ferner: Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume. 1778. Werke ed. Suphan, Bd. 8. Das vierte Wäldchen erschien bekanntlich erst nach Herders Tode.

**) Nachlass Heft 32 Bl. 75 ff. Vgl. Anhang II.

***) Siehe Max Dessoir, Geschichte der neuern deutschen Psychologie. 1. Aufl. Bd. I, 319 ff. Herder ist der konsequenteste Vertreter einer induktiven Ästhetik. In seinem posthumen, die riedelsche eklektische Ästhetik zersetzenden 4. Wäldchen heisst es: „Und eben die Methode, die ich vermisse, ist sie bisher nicht fast die Einzige gewesen? Von oben herab, von Schönheit und Erhabenheit fängt sich das Definiren an; man fängt also mit dem an, was eben das

persönlicher Anlage, seinem empirischen Zuge entgegen, der ihn in Aristoteles seinen philosophischen Mentor finden liess. „Jeder Sinn hat seine besondere Schönheit“*), ruft er aus, „was diese dem Auge im strengsten Verstand ist, ist Harmonie dem Ohr“ u. s. w. Alle Kunst ist ihm nur eigentlich Sinnenlust und alle bildende Kunst ist weiter nichts nach der Schönheit, als sinnliches Zeichen**). Aber er hat seine Bedenken, wenn Herder in Anlehnung an Diderot***) seine Beispiele aus der Pathologie erwählt, und meint: „Den Zustand des Auges, wenn es erst erwacht und noch schlaftrunken ist, für den eigentlichen auszugeben, ist wohl ein wenig Sophisterey. Und was das Auge eines Kindes und eines eben sehend gewordenen Kindes betrifft: Wer weiss denn nicht, dass alle unsere Sinnen erst durch Erfahrung und Übung ihre gehörige Wahrheit und Richtigkeit erlangen? Der Otaheite fühlte bey der süssesten Opernmelodie nichts, und hörte bloss ein Geklingel: ist desswegen nur der Schall fürs Ohr?“†) Das ist gewiss psychologisch sehr richtig bemerkt. Auch protestiert Heinse mit Recht gegen Herders allzu grosse Hervorhebung des Gefühls. „Das Auge ist das Licht des Gefühls, und thut vielleicht mehr für das Gefühl, als das Gefühl fürs Auge.“††) Herder spricht dem Auge das Begreifen des Dreidimensionalen ab, dem hält Heinse

---

Letzte seyn sollte, Schönheit . . . Was nach meiner Idee das Hauptaugenmerk des Werks wäre, die Phänomene und Data des Schönen zu sammlen, zu ordnen . . . Was nach meiner Idee die einzige Methode der ganzen Ästhetik wäre; Analysis, strenge Analysis der Begriffe.“ Herder ed. Suphan IV, 55.

*) Nachlass Heft 10 Bl. 84; vgl. Anhang. Vgl. Ardingh. I, 280: „Jeder Sinn hat sein eignes Element, worin der Ausdruck nur schwimmt.“

**) Nachlass Heft 10 Bl. 64.

***) Diderot, Lettre sur les aveugles; vgl. auch Erich Schmidt, Lessing, Laokoonkapitel hierzu.

†) Zu Herder ed. Suphan VIII, 3 ff. Vgl. Nachlass Heft 32, Bl. 76 ff.

††) Heft 32 Bl. 76. Vgl. Anhang II; vgl. Herder ed. Suphan VIII, 5 ff.; Adolf Hildebrand, Das Problem der Form in der bildenden Kunst. 3. Aufl. Strassburg 1901.

richtig entgegen, dass das Auge erfahrungsmässig wohl einen Begriff von Form habe und nicht allein von Fläche*). Aber es ist wohl nicht zu leugnen, dass Heinses begriffsmässige schärfere Scheidung von Plastik und Malerei durch Herder wesentliche Förderung erfahren hat**). Für die Malerei war es wohl kaum nötig gewesen, ihm den Sinn für die Farbe und die Landschaftsmalerei, den Herder in seiner Plastik (und im 4. Wäldchen***) so ausgebildet zeigt, noch zu erhöhen. Die Düsseldorfer Gemäldebriefe zeigen darin gerade schon ein weit lebendigeres, sinnlicheres Gefühl als selbst Herder es besass. Frappant aber ist es jedenfalls, wie in der Praxis Heinse mit Herders dictum übereinstimmt, das da besagt: „Die Formen der Skulptur sind so einförmig und ewig, als die einfache reine Menschennatur; die Gestalten der Mahlerey, die eine Tafel der Zeit sind, wechseln ab mit Geschichte, Menschenart und Zeiten.“†) Heinse hatte das Letztere in Düsseldorf bereits vertreten. Für die Bildhauerkunst aber ist ihm das griechische Vorbild unerreichbar. Seine Beschreibungen von Statuen sind voll von Bewunderung, die nahe an Winckelmanns schwärmerischer Liebe streift.††)

---

*) Heft 32 Bl. 76. Vgl. Anhang II; vgl. Herder ed. Suphan VIII, 5 ff.; Adolf Hildebrand, Das Problem der Form in der bildenden Kunst. 3. Aufl. Strassburg 1901.

**) Siehe Nachlass Heft 32; vgl. Anhang II. „Alle bildende Kunst ist fürs Auge; Herder ist ein Schwärmer mit seinem Gefühl bey der Bildhauerkunst.“ Nachlass Heft 10 Bl. 36. Vgl. Anhang II. Ardingh. I, 277, 278, 282—284.

***) Vgl. Richard Muther, Geschichte der Malerei V, 152. Haym, Herder II, 71. Herder ed. Suphan IV, 78 ff.

†) Herder ed. Suphan VIII, 35. In der „Plastik“, die zur Hauptsache bereits 1769 fertig war. Vgl. Haym, Herder II, 68 ff. Diese kulturgeschichtliche Abhängigkeit der Malerei scheint Heinsen also empirisch erwachsen zu sein, da Herders Gedanken darüber ja erst 1778 ans Licht traten. Möglich ist Beeinflussung durch Dubos. Vgl. v. Stein 230, 241. Heinse erwähnt ihn bei Besprechung von Winckelmanns Kunstgeschichte. Nachlass Heft 55.

††) Ardingh. II, 78 f. Bei der Beschreibung des Apollo von Belvedere heisst es: „Einige stolze Erdensöhne können diess bewunderte und schier noch angebetete Bild nicht ohne Verdruss und Wider-

Und es gilt ihm für ausgemacht, dass die Neuern die Griechen in der Plastik nicht erreichen können. „Bey einer gothischen Moral kann keine andre als gothische Kunst stattfinden.“ Die neuere Plastik könne das Nackte nicht darstellen, und dieses sei das eigentliche Sujet der Bildhauerei*). So erfährt Winckelmann, gegen den Heinse stets den hochmütigen Empiriker und Kunstkenner vertrat, indirekt durch Herder eine gewisse Rehabilitation bei Heinse.**) Auch darin zeigt sich dieser mit Herder in Übereinstimmung, dass er von der Poesie Leben verlangt. „Das Leben ist ihr höchstes und diess geht nach Graden. Das Todte ihr letztes und niedrigstes.“***) Und so begegnet er sich mit Herder in der Kritik der Stelle über den Bogen des Pandarus in folgender Ausführung: „Soviel man auf einmal auf dem Ohre fassen und merken kann, möchte man doch wohl mit Worten einen Körper auch ausser Handlung und Bewegung beschreiben dürfen; da überhaupt, die Bewegungen, die wir beschreiben von abwesender Natur, mit den Momenten der Rede keine Proportion halten. Warum soll ich mir z. B. nicht vorstellen können, was in einer Schachtel oder einer Stube ist . . . Und so gleichfalls in einer Landschaft? Meine Seele bewegt sich von selbst an jede Stelle, die ich nennen höre. Warum es mehr freut, wenn der Dichter z. B. den Bogen des Pandarus vor mir machen lässt, geschieht desswegen, weil die Bewegung Leben ist und alles Lebendige mehr freut, als Stillstand und Tod. Gleich und gleich gesellt sich gern, und so Leben und Leben. Poesie involvirt ein Ganzes, ich sag es noch einmal, und

---

willen betrachten ... Gegen solche Atheisten will ich nicht predigen; ihr eigen Missvergnügen sey ihnen Strafe, und der Neid an andrer Freude.“

*) Ardingh. II, 80 f.

**) Hatte doch auch Winckelmann in einer ungedruckten Lobschrift Herders Tribut erhalten: „Denkmahl Johann Winkelmanns“, 1778. Vgl. Haym, Herder II, 74 ff. Also fast ein Menschenalter vor Goethes Denkschrift.

***) Nachlass Heft 10, Bl. 59.

nicht notwendig bloss Handlung."*) Herder hatte nun auch im 1. Wäldchen bemängelt (auch an dem Beispiel vom Bogen des Pandarus), dass Lessing es als bindendes Gesetz hingestellt hatte, in der Poesie müsse bei Schilderungen Coexistentes in Successives aufgelöst werden, Körperliches also in Handlung. Herder behauptet nun, diese von Lessing zuerst beobachtete Darstellungsart sei nur eine Eigenheit des epischen, des homerischen Stils**). So kommt er dahin, durch Vermittelung des Engländers James Harris, in der Energie das Wesen der Dichtkunst zu sehen***). Auch in dem Ausgehen von der leibnizisch-baumgartenschen Theorie der Ästhetik als einer Wissenschaft oder Logik der untern Seelenkräfte und der Auffassung der Schönheit als sinnlicher Vollkommenheit befand sich Heinse mit Herder auf einem Stücke†). Bei der grossen Temperamentsverwandtschaft beider ist das nicht weiter zu verwundern. Auch in der Kritik der kantischen Ästhetik nehmen beide einen ähnlichen Standpunkt ein, wie wir noch sehen werden††). Beide sind auch von Rousseau ausgegangen, nur mit dem Unterschied, dass Herder, weit mehr als Heinse, Gefühlsmensch war und blieb. Ihm war trotzdem Herder keine sympathische Persönlichkeit†††). Er ist ihm zu sehr Schwärmer, Pedant und Superintendent. Doch hängt das wohl eng mit Heinses nüchternem Rationalismus

*) Nachlass Heft 10, Bl. 92. Im Laokoon Lessings Kapitel XVI (Blümner, 2. Aufl., S. 257 f.).

**) Herder ed. Suphan III, 146 ff.; Haym, Herder I, 238 f.

***) Herder ed. Suphan III, 157 (überhaupt Abschnitt 16—19): „Wenn ich eins von Homer lerne, so ist's, dass Poesie energisch wirke: nie in der Absicht, um bei dem letzten Zuge ein Werk, Bild. Gemälde (obwohl successive) zu liefern, sondern dass schon während der Energie die ganze Kraft empfunden werden müsse." Die Unterscheidung von ἐνέργειαι und ἔργα in der Ästhetik ist aus Harris, Dialogue concerning art, entnommen, der sie sich aus der aristotelischen Ethik hervorgeholt hatte. Vgl. Haym, Herder I, 241 ff.

†) Haym, Herder I, 178 f., 248 ff.; Werke ed. Suphan III, 158 ff.

††) Herders Kalligone und Heinse, Nachlass Heft 6 Bl. 63 ff.

†††) Nachlass Heft 27 Bl. 68 ff. Siehe Anhang I. Bei Gelegenheit der Besprechung von Aristoteles' Ethik erklärt er, der Husar (Herder) habe seinen roten Lappen Humanität daraus.

im Denken zusammen. Dieser so sinnenfreudige Mensch entwickelt sich nämlich aus einem glühenden Anhänger des Bürgers von Genf, den er in der Laidion noch sich darstellte*), zu einem recht kühlen Beurteiler der Schwächen des Menschen und des Schriftstellers Rousseau**). Seine ganze Natur geht immer mehr aufs Praktische, Handgreifliche, Vernünftige, Realpolitische, schliesslich auf das Studium der exakten Naturwissenschaften. Diese Hinneigung zum Exakten, teilweise zum Vernünfteln, zum Verstandesmässigen jedenfalls, zeigt sich auch in seiner Beschäftigung mit den ästhetischen Schriften Moses Mendelssohns.

---

*) Laidion S. 136, 144, 226, 250 („Der teure Mann Rousseau"); die belle âme Rousseaus S. 295, 317, 326 u. s. w.

**) Man vergleiche die ironische Anspielung auf den Contrat social: „Die armen Teufel merken jetzt erst den Nutzen, dass ihre Urväter sich in Gesellschaft begeben haben" (1772, Sch. I, 89 ff.), und den Erguss an Gleim: „Unsere neuern Staatsverfassungen sind alle Utopien ausser der Natur und die Quellen und Bäche der ersten Schöpfung Gottes sind zu stillen todten Seeen geworden" (1776 Sch. II, 19 f.), mit spätern Auslassungen. Da heisst es (Heft 25, 1788/89, Bl. 77 b): „Man mag sagen, was man will: der Stand der Wildheit ist nicht der vollkommenste Stand der Menschheit." Das erste Menschenpaar könnte nicht gut anders als unvollkommen gewesen sein, gleichsam Sprossen zum Walde (Heft 28, 32. Aphorismus). Den Menschen Rousseau nennt er nach Lesung seiner Confessions feig, unaufrichtig, eitel, kurz nicht gross und unterschreibt Mad. de Genlis' Urteil über die Neue Heloise: „Le roman de J. Jacques est à mon gré sot, bourgeois, impudent et ennyeux." Dies war 1790. Im Ardinghello ist der Rousseauismus allerdings noch mächtig (siehe das Naturpantheon, Ardingh. II, 276 ff.), auch seine Ansichten über Erziehung (Ardingh. I, 251 ff., 89 f. u. s. w. und Hildegard W. III, 201 ff.) sind durch Rousseaus Emile beeinflusst. In der Landschaftsschilderung, wie überhaupt im Naturgefühl, sind rousseauische Einwirkungen unverkennbar. Ebenso wie in der allgemeinen Richtung aufs Natürliche in der Ästhetik dieser Einfluss des Franzosen festzustellen war. Heinse hing in seinem Genuss- und Triebleben doch zu eng mit der Kulturwelt zusammen, als dass ihm der Rousseauismus dauerndes Lebensprinzip hätte werden können. Vgl. Hettner, Litgesch. III 3, 6. Kapitel.

Heinse hat Mendelssohns Beiträge zur Ästhetik sorgfältig studiert. Der Nachlass bezeugt das*) und der Ardinghello trägt die Spuren dieses Studiums an einigen Stellen sehr deutlich**). Mendelssohn geht bekanntlich von der Erklärung der Schönheit als der sinnlichen Erkenntnis der Vollkommenheit aus, die Baumgarten gegeben hatte. Er will sie zum Teil durch eine psychologische Betrachtung widerlegen, durch eine Theorie der Empfindungen. Heinse ist wohl im Ganzen mit ihm einverstanden, so lange er den empirischen Boden nicht verlässt. Wo er aber sich in metaphysische Regionen begiebt, oder wo gar seine Betrachtungen einen Stich ins Ethische annehmen, geht Heinse nicht mit. Da ist sein sensualistischer Rationalismus konsequenter und steht Baumgartens Auffassung näher***). Er polemisiert gegen Mendelssohn und giebt ihm Unrecht, wenn er im Anschluss an Platos Ästhetik zwischen einer irdischen und einer himmlischen Venus, einer sinnlichen irdischen Schönheit und einer metaphysischen Vollkommenheit unterscheidet. Das sind ihm hochtrabende Worte ohne allen Halt. Denkt Mendelssohn hier durchaus dualistisch, so Heinse entschieden monistisch. „Die Schönheit ist verschieden, so wie die Vollkommenheit der Wesen; und der kleinste Wurm kann in seiner Art so vollkommen seyn wie ein himmlischer Geist in der seinigen, und Gott als Gott ist die Hauptvollkommenheit und Schönheit

---

*) Heft 17 des Nachlasses besteht überwiegend aus Kritik und Auszügen folgender mendelssohnscher Schriften: 1) Briefe über die Empfindungen (1755 zuerst von Lessing veröffentlicht); 2) Rhapsodie, oder Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen (1761); 3) Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften (1757); 4) Über das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften (1758). Vgl. Moses Mendelssohns Schriften ed. Moritz Brasch. II. Bd. Schriften zur Psychologie und Ästhetik S. 15 ff. Leipzig 1880 (zitiert Mend. ed. Brasch II). Vgl. Anhang.

**) Z. B. Ardinghello I, 274, 275/77, 288, 299.

***) Vgl. Dessoir, Entstehung der n. Psychologie. v. Stein, S. 368 f. G. Kanngiesser, Die Stellung M. Mendelssohns in der Geschichte der Ästhetik, Frankfurt a. M. 1868.

ist das Weltsystem, zu welcher sich alles einfügt.“*) Allerdings schliesst er sich Mendelssohn an, wenn er sagt, Schönheit sei ein gegenseitiger Begriff, es gehöre allezeit ein Gegenstand dazu und jemand, der ihn denke und empfinde**). Aber Heinse verfährt wesentlich empirischer, wie er sich den spekulativen Begriff der Schönheit durch Erfahrung erwachsen denkt. Er sagt im Anschluss an Mendelssohn: „Die Schönheit ist das Resultat der Vollkommenheit. Sie will etwas Momentanes, ein Ganzes auf einmal. *Καλός*, pulcher, bello, schön begreift immer nur einen Blick. Vom Körperlichen haben wir's hernach auf andere Sinne übergetragen und endlich auf blossen Verstand. Wir erblicken schön, was wir vollkommen denken; und nennen endlich jede Empfindung des Vollkommenen schön . . . Wenn man sie so im engen Verstand nimmt, so ist Schönheit freylich so veränderlich, wie die Menschen, und dieser nennt schön, was dem andern ekelhaft und abscheulich vorkömmt.“***) Zu völliger Klarheit ringt sich Heinse allerdings gerade in diesem Punkte nicht durch. Die ganz und gar im Spekulativen steckende Vollkommenheitsformel hängt ihm wie ein Klotz an den Füssen, so dass er nicht frei vorwärtsschreiten kann. Aber gegenüber Mendelssohns, Shaftesburys, Winckelmanns und Mengs' ästhetischem Idealismus, der sich im Wesentlichen auf Platos Grundidee zurückführen lässt, muten uns Heinses Anschauungen doch positiver, realistischer an. Aristoteles' Einfluss darf auch hier angenommen werden. So sagt er sich bei Lesung des Mendelssohn: „Wir wissen von keiner andern Vollkommenheit als sinnlichen; selbst die strengste mathematische müssen wir uns erst sinnlich machen, ehe wir einen Begriff davon haben.“ Er entwirft eine Skala ästhetischen Erkennens und Geniessens: „Bei Untersuchung der Schönheit

---

*) Mend. Schriften II, S. 30 f. Heinse, Nachlass Heft 17, vgl. Anhang.

**) Vgl. Dritter bis fünfter Brief über die Empfindungen. Stein, S. 368.

***) Heft 17; vgl. Anhang und Ardingh. I, 299; deutlich beeinflusst von Mend. II, 29.

ist der erste Blick aufs Ganze allzeit nur blosse Ahndung; nach deutlichem Begriff der Theile und ihrer Harmonie und Proportion zu einander kömt alsdann erst das wahre Gefühl, der eigentliche reine völlige Genuss derselben, bey Kunstwerken für die Phantasie, bey wirklischen Schönheiten für die Sinne; der stärkste Genuss ist, wenn alle Sinnen, äussere und innere, sie berühren und sich so nah wie möglich damit vereinigen*). . . . Wer die klarste Vernunft, den höchsten Verstand und stärksten kräftigsten Sinne hat, geniesst augenscheinlich am meisten." Ebenso fest wie sich Heinse in der Vollkommenheit auf die Sinne beruft, fordert er, dass die von Leibniz herstammende, das ganze 18. Jahrhundert beherrschende Einheit im Mannigfaltigen (als eine ästhetische Grundformel) schon gedacht werden müsse und nicht bloss vom Sinn abhange. Und schliesslich weist Heinse gegenüber Mendelssohns idealisierendem Kunstideal auf die Natur als die alleinige Quelle der Schönheit und Vollkommenheit. In der Natur aber sei alles individuell. Nun sei die Kunst allerdings mehr auf das Allgemeine angewiesen, ihr Ideal aber sei weiter nichts als die Vollkommenheit einer Klasse von Wesen in der Natur. Und gegen Mendelssohns moralisierende Tendenz bemerkt er auch, dass ein jeder am Ende in der Moral seine Natur selbst in Übereinstimmung zu bringen suchen solle und von einem andern nicht mehr verlangen, als mit seiner Natur übereinstimme**). Im Einzelnen verargt er Mendelssohn seine Abhängigkeit von Winckelmann***), die sich auch in der Auffassung der Allegorie

*) Nachlass Heft 17.

**) Vgl. Anhang, Heft 17 Bl. 42 ff. Mend. Schriften II, 151 f., 121 f. Auch hier ist Mendelssohn von Plato und den platonisierenden Engländern abhängig. Heinse protestierte dagegen nach Anlage und durch Aristoteles bestimmter Denkrichtung. Eine Unterordnung der Kunst unter Zwecke und unter das Moralische, Platos Geringschätzung des Kunstschönen, sowie überhaupt seine Verworrenheit und seine Widersprüche in der Ästhetik stiessen ihn ab. Vgl. Schasler S. 78, 117 ff.

***) Vgl. Heft 17 Bl. 50 ff. (Anhang II). Mend. Schriften II, 151/52; 9/10.

und des Hässlichen*) zeigt. Eine entschiedene Einwirkung aber hat doch die Abhandlung „Über das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften“ im Ardinghello hinterlassen, wenn auch dort diese Schrift gewiss unter der „weitläuftigen Schreiberey der Sophisten“ mit begriffen ist**). Im Ganzen genommen, betont also Heinse gegenüber Mendelssohn seinen sensualistischen Rationalismus. Von dem spekulativen Rationalismus sich ganz zu befreien, gelingt ihm nicht trotz einiger rein empirischer Anläufe, wobei ihm wieder sein Begriff der Natur als Quelle alles Schönen Dienste leisten muss***).

c) Heinses ästhetischer Standpunkt (Natur und Ideal).

Aus diesem Schwanken zwischen dem spekulativen, rationalistischen Begriff der Vollkommenheit und dem Sensualismus, dem Betonen des Erfahrungsmässigen und Natürlichen kommt Heinse eigentlich zu keinem klaren Schlusse. Bald überwiegt bei ihm das Eine, bald das Andere. Doch schliesst

---

*) Siehe früher bei Winckelmann und Lessing. Heft 17 Bl. 46 ff.; Bl. 61 f. Mend. Schriften II, 158/59.

**) Ardingh. I, 274; Mend. Schriften II, 171 ff., 174. Mendelssohn knüpft an Longins περὶ ὕψους an und kannte Burkes Enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful, London 1757, noch nicht, als er seine Abhandlung schrieb. Lessing trug sich bekanntlich mit einer Übersetzung Burkes. Kant aber gab in seiner „Urteilskraft“ die erste schärfere Formulierung des Begriffs. Siehe Mend. Schriften II, 209 ff.

***) Sonst bekämpft Heinse noch Mendelssohns und Watelets allerdings ganz vage Bestimmung des Reizvollen, das er mit dem Graziösen ziemlich identisch setzt. Vgl. Anhang; Mend. Schriften II, 85. Er verteidigt Leibnizens Auffassung der Vollkommenheit als einfache Realität gegenüber Wolff und Mendelssohn, Schriften II, 92 f. Die Idee der Farbenklaviere nach Analogie der Tonklaviere hält er für bedenklich. Überhaupt verwirft er diese Analogie von Ton und Farbe, die auch später verfochten worden ist (siehe F. G. Unger, Disque chromoharmonique pour servir à expliquer les règles de l'harmonie des couleurs. Göttingen 1854. Ch. A. B. Huth, Farbige Noten. Hamburg 1886). Mend. Schriften II, 55 ff.; 85. Heft 17, Anhang II.

er einen Kompromiss, der sich dem Idealismus Schillers und Goethes nähert. Auch für ihn steht fest, dass man die Natur nicht abschreiben könne, „sie muss empfunden werden, in den Verstand übergehen, und von dem ganzen Menschen wieder neu gebohren werden. Alsdenn kommen allein die bedeutenden Theile und lebendigen Formen und Gestalten heraus, die das Herz ergreiffen und die Sinnen entzücken . . . Je grösser und erhabner der Künstler: desto edler und eingeschränkter die Auswahl."*) Bei Moses Mendelssohn war ihm dieser Gedanke der Ablehnung des batteuxschen Standpunktes entgegengetreten**). Auch Raphael Mengs spricht den Gedanken der Erhebung über die Natur aus***). Für Winckelmann war dieser Punkt ein Wesentliches seiner Kunstauffassung†). Im Sinne dieser Auswahl aus der Natur und dieser Typisierung definiert Heinse das Klassische als „das Gedrängtvolle, wenn einer alles Wesentliche und Bezeichnende von einem Gegenstande herausfühlt und nachahmt."††) Dies spricht er öfter aus. An einer Stelle des Nachlasses heisst es z. B.: „Auch die bildende Kunst ahmt nur nach, was wesentlich und wahr ist voll Bedeutung; so wie der Dichter nicht das überflüssige in der gewöhnlichen Rede der Menschen nachahmt, sondern auch nur das wesentliche, das bedeutende."†††) Dies ist ein bedeutungsvoller Umschwung seiner Anschauungen seit Düsseldorf. Dort stand er noch mehr im Banne der Naturnachahmung, wenn er die Täuschung als das erste Gesetz der Kunst ansah*†). Wenn Sulger-Gebing sagt, Heinse habe ungleich Klinger und Goethe in Italien erst recht den Sturm und Drang in sich ausgebildet, so trifft das weder im Allgemeinen zu, noch ist

*) Ardingh. I, 313/14.

**) Mend. Schriften II, 151 ff.; Stein, 378. Nachlass Heft 17 Bl. 41 ff. (Anhang II).

***) Mengs, Gedanken über die Schönheit, Reclam Nr. 627, S. 18 ff. Dessoir, Karl Philipp Moritz als Ästhetiker, Berlin 1889, S. 11 ff.

†) Justi, Winckelmann II 2, 142 ff.

††) Ardingh. I. 285.

†††) Nachlass Heft 10 Bl 90. Anhang.

*†) Nachlass Heft 32 Bl. 94.

es für seine Kunstauffassung richtig*). Noch im Jahre 1793 äussert sich Heinse im Sinne der Naturwahrheit gegenüber der Naturwirklichkeit. Diese könne die Kunst nie erreichen. „Die ganze Kunst der Darstellung geht immer auf den bestimmten Zweck, das wesentliche einer Sache und ihr Bild recht tief in die Seele zu prägen . . . Ob sie gleich die Wirklichkeit nicht ganz gibt: so gibt sie das Brauchbare davon, von allen Schlacken gereinigt, das Vollkommene für den Menschen herausgehoben; und ergreift mehr, als die Wirklichkeit selbst, weil sie alles Zerstreuende davon entfernt, und die Merkmale jeder Art in einen Brennpunkt bringt.“**) Und allerdings ist ihm die Kunst nicht Selbstzweck. Soll sie auch nicht moralisieren oder ihr Wesen in der Belehrung suchen, so ist ihm doch der Endzweck aller Kunst, die Menschen zu erquicken und stolz und gross zu machen***). Er lebte zu sehr in und mit seiner Zeit, war zu sehr auch ein bewusster Angehöriger des aufstrebenden Bürgerstandes, als dass er sich bei einem schemenhaften l'art pour l'art-Standpunkte hätte beruhigen können. Also Genuss und Erhebung, Erziehung sollen die Künste in den Menschen wirken. Darin sind sie ihm alle verwandt und „sie zusammen erhöhen und verstärken die Glückseligkeit des Menschen, bilden sein Gefühl, mehr als Alles für die Schönheiten der Natur, und setzen ihn über das Thier.“†) Sinnlichkeit ist ein Grundzug von Heinses Wesen, und seinen pädagogischen Zug haben wir ebenfalls bereits hervorgehoben. Auch hier also gehen diese charakteristisch ineinander. Nur in scheinbarem Widerspruch hierzu steht der Passus im Ardinghello, der als die Quintessez der in Italien gewonnenen Kunstauffassung Heinses gelten muss: „Die höchste Vollkommenheit ist überall der letzte Endzweck der

*) In seinem Aufsatz in der Zeitschrift für vgl. Litgesch. Bd. XII, S. 352.

**) Nachlass Heft 5/9 Bl. 24 ff. Siehe Anhang. Vgl. Hildegard W. IV, 37!

***) Heft 10 Bl. 56 (Anhang).

†) Ardingh. I, 31.

Kunst, sie mag Körper oder Seele, oder beydes zugleich darstellen; und nicht die blosse getroffene Ähnlichkeit der Sache, und das kalte Vergnügen darüber. Der Meister sucht sich dann unter den Menschen, die ihn umgeben, zu seiner Darstellung das beste Urbild aus, und erhebt dessen individuellen Charakter mit seiner Kunst zum Ideal. Die Schönheit muss allgemein: der Charakter aber individuell seyn, sonst täuscht er nicht, und thut keine Wirkung; und das Individuelle kann der Mensch so wenig als das Gold erfinden. Diess ist das Problem, an dessen Auflösung so viele scheitern."*) Hierin stellt sich also für Heinse eine Verquickung von Realismus und Idealismus, vom typisierenden Eklektizismus und Naturalismus dar. Es ist die Diagonale aus dem Parallelogramm der ästhetischen Einflüsse, die auf ihn wirkten.

d) Michel Angelo.

Diese theoretischen Auseinandersetzungen Heinses mit der Ästhetik mussten erwähnt werden. Sie haben seine Kunstanschauungen wesentlich beeinflusst. Vor allen Dingen betont er nicht mehr so stark den künstlerischen Subjektivismus auf dem Boden des Naturalismus wie in Düsseldorf. Die Antike wird eine Macht auch für ihn. Sie verleiht ihm einen Hauch ruhiger Objektivität, die allerdings durch sein Temperament öfter durchbrochen wird. In Italien gewinnt Heinse den ihm eigenen Stil seiner Beschreibung und Besprechung von Kunst, Künstlern und ihren Werken. Die Halberstädter Anfänge in dieser Richtung stehen ganz unter dem Zeichen Winckelmanns und selbst die Düsseldorfer Essays, auch der über Rubens, zeigen unverkennbar die Züge winckelmannschen Stils. Das konnte bei aller Gegnerschaft gegen Winckelmann nicht gut anders sein. Das selbständige Studium der Antike war einer der Faktoren, durch den sich Heinse von dieser stilistischen Übermacht emanzipierte. Gleichwohl konnte er schon seiner Natur nach nicht ein so un-

*) Ardingh. I, 314.

bedingter Anhänger klassischer Kunst, der wirklichen oder der konstruierten, werden wie Goethe. Davor bewahrten ihn seine fünf Sinne, seine sinnliche Natur, die, dem Positiven zugewandt, sich schliesslich durch keine Theorien die Augen verbinden liess. Und es kam ihm auch darauf an, im Kunstwerk den Künstler zu studieren. Des Künstlers Seele im Kunstwerk auszuforschen, hält er für die beste Art, über Kunstwerke wahr zu urteilen*). Es ist die Methode, die ihm Rubens gegenüber so vortreffliche Dienste geleistet hatte. Ja, er geht so weit zu erklären, die beste Kunst sei ein blosses Denkmal verflossenen Genusses oder Leidens für den Künstler selbst, das ihm lediglich Anlass gebe, sich das Ganze wieder vorzustellen und in sein Gedächtnis zurückzurufen**). Diese psychologische Betrachtungsart, die Kunstwerke als Bekenntnisse der Künstlerseele zu begreifen, nennt er einmal das Hauptvergnügen daran***). Es ist lehrreich zu beobachten, wie diese Art der Betrachtung bei einer so gewaltigen Künstlerpersönlichkeit wie Michel Angelo standhält. Es ist erfreulich zu sehen, dass er, im grossen Ganzen wenigstens, allen Abstraktionen den Laufpass giebt und uneingeschränkt, wie sein Freund Maler Müller, das mächtige Genie bewundert. Auch auf Goethe war der erste unbefangene Eindruck der sixtinischen Fresken so gewaltig, er war so sehr für ihn eingenommen, dass ihm „nicht einmal die Natur auf ihn schmeckte“. Aber die Begeisterung verflog bald und von ihm ist nicht mehr die Rede†). In die Rubriken im goetheschen Kunstsystem liess sich ein Michel Angelo allerdings nicht unterbringen. Er hätte alle Systemklammern gesprengt. Bei Heinse liegt es hier wesentlich anders. Heinse hat für ihn vor allen Dingen die Bezeichnungen des Ge-

---

*) Heft 10 Bl. 34 f.; Bl. 45 (Anhang II).

**) Ardingh. I, 301.

***) Ardingh. II, 91.

†) Theodor Volbehr, Goethe und die bildende Kunst, Leipzig 1895, S. 201 ff. Tagebücher und Briefe Goethes aus Italien an Fr. von Stein ed. E. Schmidt, S. 231. Und vorher S. 226: „seine Grossheit geht über allen Ausdruck“.

waltigen, Erhabenen, Unvergleichlichen. Vor dieser Erhabenheit verschwindet ihm selbst ein Raphael und wird klein und gewöhnlich*). Doch drängt sich ihm auch hier der Vergleich mit der Antike zu Ungunsten Michel Angelos auf. Gegen die Antiken gehalten, ist er doch ein Wilder**). Von den Fresken in der Capella Sixtina schreibt er gegen Ende seines Aufenthalts in Rom: „Voll wilder Majestät sind alle seine Herrgotte, und jeder hat etwas ungeheures im Ausdruck . . . Der menschliche Körper ist in allen möglichen Stellungen schier ausgezeichnet . . . Die Propheten und Sybillen sind lauter grosse mächtige Charaktere, in Feuer, Eifer und Begeisterung. Einige Köpfe haben natürliche alte Gestalt, aber wenig edle . . . Überhaupt ist es ein herrlich Spiel der Phantasie mit der Gottheit vier bis fünfmal. Die kolossalischen Füsse mit den Knochen zeigen so recht, wie die Alten mit ihrer Kunst nur spielen konnten, zu einer solchen Fertigkeit hatten sie es gebracht im Gefühl schöner und wahrer Formen." **) Ähnlich ist sein Urteil bei der bekannten Statue des David, „sie hat viel gutes". Aber zum Unterschied davon fühlt er erst am antiken Ajax „das Vollkommene der Form, wo nichts fehlt und nichts überflüssig ist, die eigentliche Schönheit" ***). Hier haben wir also eine merkliche Hinneigung zu Winckelmann. Ein zusammenfassendes Urteil Heinses über Michel Angelo lässt dies auch erkennen, wennschon er das Gefühl für seine Grösse doch nie verliert. Er sagt: „Der grösste Meister der neuern Zeit ist Michel Angelo an Richtigkeit im Nackenden, und Erhabenheit seiner Denkungsart. Doch hat er kein Gefühl für schöne Form gehabt, und ein elendes Auge für Farbe, und war gar zu arm an Gestalt. Er hatte wenig Gemeinschaft mit andern Menschen und wusste also auch wenig, was sie freut." †) Aber das Prädikat der Grösse

*) Ardingh. I, 267 ff.

**) Im Tagebuch der Rückreise, Heft 19/20 Bl. 79 ff.

***) Heft 19/20 Bl. 107.

†) Heft 22 S. 102. Merkwürdig ist sein Urteil über den Moses (Nachlass Heft 17 Bl. 54): „Ist mehr zornhaft als stark, hat aber ächte jüdische Gestalt; er sollte weder Athenienser noch Jonier seyn

versagt er ihm doch nicht. Nirgendwo zeigt sich aber der Umschwung seiner Anschauungen klarer, als gerade bei Michel Angelo. Er ist von seiner Grösse und Erhabenheit hingerissen und tadelt an ihm doch was zu seiner Individualität gehört, was in das künstliche griechische Schönheitsideal aber nicht hineinpassen will, seinen Realismus. Überhaupt verwirft er deswegen die Florentiner. Der betreffende Passus mag hier wegen seiner Bedeutung in extenso folgen*): „Ihren Mahlern fehlt es durchaus an schöner Gestalt und Form, und überhaupt an Verstand ein Ganzes schön und gross hervorzubilden. Ich kenne von allen kein einziges vollkommenes Kunstwerk von tiefer Wirkung. Masaccio, Leonardo, Michel Angelo, Andrea del Sarto, Fra Bartolomeo waren gewiss sehr grosse Männer und verdienen als Erfinder und Wiederhersteller der Kunst alle Hochachtung, aber keiner hat ächte Schönheit, und Ideale von Gestalt in der Phantasie gehabt, Michel Angelo allein ausgenommen was das Erhabene und Schreckliche betrifft, wovon seine Herr Götter in der Capella Sixtina zeugen, und das kleine Bildchen von der Kreuzigung im Pallast Borghese**). Die andern haben Portraite gemacht, die bey grossen historischen Compositionen sich selten nur erträglich zusammenschicken." Man fragt sich, ob das derselbe Mann geschrieben habe, der Rubens

— Der Künstler hat viel von dem Gesetzgeber gefasst, der bis in sein achtzigstes Jahr an seinem Plan brütete in einsamen Gebürgen, nachdem er Welt und Menschen kannte. Der Bart ist zu lang und voll und frisch für einen solchen Greis, doch giebt er ihm Erhabenheit. Der linke Arm ist das grösste Meisterstück von Fleisch und Wahrheit das die Neuern hervorgebracht haben, nur zieht er wegen seiner sinnlichen Lebendigkeit vom Ganzen ab; er hält damit das niedergefallene Obergewand an den Oberleib, diess gibt dem Körper eine gewisse Handlung. Für ein Grabmal, wo er bloss allegorische Person ist, kann er gewiss für ein grosses Kunstwerk gelten; man sieht daran immer eine höhere Art Mensch ob wir gleich Jüdisches zu verachten gewohnt sind." Bei aller Anerkennung doch merkwürdig vernünftelnd. Doch bemängelt er einmal Mengs Ausdruck „Galeerensklave" für das gewaltige Werk.

*) Heft 19/20 Bl. 101 ff.

**) Vgl. Ardingh. I, 270 ff.

jenen begeisterten Hymnus gewidmet hatte. Dort war es gerade der kräftige, bodenständige Realismus, den er feiert, hier fordert er Verstand, echte Schönheit und Idealgestalten. Et tu Brute! Der Systemzwang der ästhetischen Auffassungen der Zeit, dazu der auf das Abstrakte, Formelhafte gehende Rationalismus des Jahrhunderts der Aufklärung besiegt selbst den unbefangenen Sinn eines Heinse. Man beachte aber doch, wie er Michel Angelo aus der Umgebung heraushebt, um ihn auf ein einsames Piedestal der Grösse zu stellen. Derselbe Heinse, welcher in Rubens vor allem die Künstlerpersönlichkeit schätzt und schildert und aus ihr heraus seine Werke versteht und beurteilt, verleugnet sich doch auch hier nicht so ganz Die Kuppel von St. Peter ist ihm der kühnste kolossalische Gedanke eines Riesengeistes*). „Alles, was Palladio und Vignola gebaut haben ist, obgleich schöner in seiner Einheit manches vielleicht, doch klein gegen diesen Koloss.“**) Überhaupt ist uns Palladio durch Heinse treffender charakterisiert, der ihn einmal eine heitere Seele voll des fürtreflichsten des Alterthums heisst***), als durch Goethe, der nur ihm und Raphael die Grösse schlechthin beimisst.

*) Ardingh. I, 313.

**) Heft 18 Bl. 18 f. Ebendort heisst es von St. Peter: „Die Vorderwand mit den vielen kleinen Löchern gleicht eher einer grossen Vogelhecke, als einem majestätischen Eingang zu dem Haupttempel von Europa. Der berninische grosse Säulengang auf dem Platze davor ist herrlich, aber die zwey schrägen Gänge, die nach der Kirche von ihm laufen, verbinden ihn mit ihr sehr unharmonisch; es macht gerad die fatale Form von einer Spitzzange, die nicht zu ist. Übrigens muss man doch gestehn, dass das Ganze meisterlich zusammengerechnet ist, und von aussen, hinten herum und auf den Seiten grosse Massen zeigt, und von innen und aussen voll reiner Proportion in allen Theilen und schöner Verzierung an den Kapitälen und Kränzen dasteht, und überhaupt genommen das wichtigste Werk der neuern Baukunst ist.“ Heft 17 Bl. 33 heisst es von der Peterskuppel: „Die Höhe und Weite der Kuppel in Proportion der kleinen darunter gehenden Menschen, giebt ihm etwas erhabenes, beschirmendes, bedeckendes, und stimmt zum Gefühl der Gottheit und des Unendlichen.“ Ein andermal freilich erscheint ihm im Vergleich zur Rotunda die Kuppel von aussen zu geziert. Heft 14 Bl. 62.

***) Ardingh. I, 40/41 und Heft 19/20 Bl. 135 b.

e) Die Baukunst.

Die Baukunst rechnet Heinse mit Aristoteles und Batteux nicht zu den schönen Künsten*). Sie ist ihm zweckmässige Kunst, die einem Bedürfnis Rechnung zu tragen habe. Und zwar nicht nur rein materiellen, sondern auch metaphysischen. Hier zeigt er nun eine merkwürdige Unbefangenheit des Urteils. Hier ist er weniger behindert von verstandesmässigen ästhetischen Formeln, als in der Plastik und Malerei. Er verwirft die Gotik durchaus nicht schlechtweg**). Nur gegen die „fratzenhaften" Verzierungen des gotischen Stiles tritt er auf aus Gründen der Zweckmässigkeit und der Schönheit. Sonst aber ist es ihm klar, dass christliche Kirchen nicht als griechische Tempel zu bauen sind. Sie haben ganz andren Zwecken zu dienen. Es ist, als hätte dieser Sohn des aufklärenden Zeitalters doch ein Gefühl für den Geist, der jene himmelanstrebenden Hallen gotischer Dome schuf. Build thee more stately mansions, o my soul! „Ein feyerlicher gothischer Dom mit seinem freyen ungeheuern Raume . . . wird immer das kleinliche Gemächt im Grossen, seys nach dem niedlichsten Venustempel von dem geschmackvollsten Athenienser! bey einem Manne von unverfälschtem Sinn zu Schanden machen."***) Wir erinnern uns des Eindrucks, den der Strassburger Münster auf ihn machte. Auf der Rückreise fällt er das charakteristische Urteil über den Mailänder Dom: „Der Dom ist das herrlichste Sinnbild der christlichen Religion, das ich noch gesehen habe; gigantisch und handwerksburschenmässig in Plan und Ausführung, ein Werk der allermächtigsten Einfalt mit einem Plan nach dem Kreuze, so natürlich wie ein Kind finden kann."†) In diesem Falle möchte man Heinse gewiss zu den Männern „mit unverfälschtem Sinne" rechnen. Goethe ging auf seiner Reise

---

*) Ardingh. I, 42/43.

**) Da der „gotische Geschmack" nicht zur ästhetischen Einheitsformel stimme, sei er verwerflich, sagt Mendelssohn, Schriften II, 29.

***) Ardingh. I, 46.

†) Heft 19/20 Bl. 151/52.

nach Italien an gotischen Baudenkmälern vorbei ohne ihrer mit einem Worte zu erwähnen, während er an dem Barockstil der Jesuitenkirchen immerhin noch Bemerkenswertes fand. Was Heinse vor einer ähnlichen Voreingenommenheit schützte, war eben jene Auffassung der Architektur als Zweckmässigkeitskunst. „Die Schönheit der Massen muss aus einem glücklichen geheimen Gefühl hervorkommen . . . . hier lassen sich keine bestimmte Regeln geben.“*) Auffallend ist, wie er in dieser Betonung des Zweckmässigen mit weit jüngern Bestrebungen zusammentrifft. Er betont bereits die konstruktive Bedingtheit durch das Material, welche später durch Semper und Bötticher so nachdrücklich und eindringlich verfochten worden ist**). Besondere Verhältnisse bei andern Bedürfnissen erforderten besondere Raumgestaltung bei Kirchen, Theatern, Festungen, Tanzsälen***). Er wundert sich, dass noch niemand auf den Gedanken gekommen sei, eine Kirche wie ein antikes Theater zu bauen, d. h. die Sitze amphitheatralisch anzuordnen†). Im Bautechnischen tritt er ganz im Sinne der modernen Technik der neuen Welt gegen Materialverschwendung auf. Am Dom zu Florenz nämlich findet er die Bauart kleinlich und ängstlich und doppelt und dreifach so stark, wie sie zu sein brauchte††). „Was braucht einer zwölf Schritte zu machen, was er mit einem kann? Warum Fuss vor Fuss fortsetzen aus schwermütiger Ängstlichkeit um nicht zu fallen?“ fragt er und berührt damit ein ästhetisches Prinzip (das des geringsten Kraftaufwandes), dessen Richtigkeit ihm von modernen englischen Ästhetikern (wie Herbert Spencer) und amerikanischen Architekten unserer

---

*) Ardingh. I, 44.

**) Ardingh. I, 43 ff. Nachlass Heft 10 Bl. 112.

***) Heft 18.

†) Diese für den protestantischen Gottesdienst, in dem die Predigt und die Erbauung durch das Wort des Predigers im Mittelpunkt stehen, geradezu aufgedrängte Bauform lässt sich in Amerika, das da keinen abstrakten Traditionen zu folgen hat, an protestantischen Kirchen besonders häufig beobachten. Heft 23 Bl. 4. Über San Onofrio in Rom.

††) Heft 19/20 Bl. 85 ff.

Tage bereitwillig und unbedingt zugestanden würde. Die deutsche Baukunst aber wandert heute noch alte historische Wege, so dass in der That auch hierin nach Goethes Wort Amerika es mit seiner Unbefangenheit durch Traditionen besser zu haben scheint. Aus Gründen dieser Material- und Energieverschwendung erscheint ihm auch der Palast Pitti als ein entsetzlicher Steinhaufen ohne alle Grazie, Leichtigkeit und Schönheit, als plump und prahlerisch*). Was ihm an der Architektur der Alten so gefällt, ist dass bei allem was sie bauten, der Zweck und Nutzen so rein hervorleuchte**). Aber unter den Neuern wird „ein gebührend Lob“ doch auch Bramante, Sangallo, Michel Angelo und Palladio zuerteilt. An der aus einem Teile der Diocletiansthermen erbauten und umgebauten Karthäuserkirche zu Rom sieht er, dass die alte Kunst zu stark ist und selbst in ihren Ruinen die neuere noch erdrückt***). Die altchristliche Basilika St. Paul vor Rom ist ihm wegen ihrer einfach schönen Gliederung die höchste Pracht der Welt und nichts übertreffe sie†). Und auf der Rückreise erlebt er, nach seinem Tagebuche, einen der schönsten Morgen der ganzen Reise durch die Bauten Palladios zu Vicenza, von denen einer immer schöner als der andere††).

So wirkt also auch hier die Antike mit ihren einfach schönen Linien faszinierend auf ihn ein, aber doch nicht bis zur Ausschliessung alles dessen, was nicht in ihrem Geiste geschaffen. Sein Urteil über die Gotik ist immer noch eins der verständigsten, die im 18. Jahrhundert darüber abgegeben worden sind. Hier folgte er wenigstens seinem Gefühl, das ihn richtig leitete. Seine alte Forderung, dass sich die Kunst nach Milieu und Volk verschieden gestalten müsse, vertritt

---

*) Heft 19/20 Bl. 101. Ähnlich beurteilt er den Palast Strozzi.

**) Ardingh. II, 102.

***) Heft 19/20 Bl. 59.

†) Ardingh. I, 263 ff. Die Kirche, nach einstimmigem Urteil die schönste Roms, wurde 1823 durch Feuer zerstört. In ihrer jetzigen Gestalt hat sie ihren einfach schönen Charakter zum Teil eingebüsst.

††) Heft 19/20 Bl. 135.

er in der Baukunst uneingeschränkt. In Verona findet er sogar das Volk „viel auf deutschen Schlag“*) und es fällt ihm auf, dass gerade dort so viele gotische Baudenkmäler sich finden, an denen Italien sonst so arm ist.

f) Die Plastik.

In der Plastik war Heinse auf dasselbe Anschauungsmaterial angewiesen wie Winckelmann. Winckelmanns Ansichten über die Plastik werden auch im Wesentlichen die seinen trotz aller Polemik**). Heinse gerät durchaus in den Bann der griechisch-plastischen Idealschönheit, wie sie Winckelmann aus dem beschränkten Material, das ihm zu Gebote stand, formuliert hatte. Was will es da viel besagen, wenn er der einen Schönheit im Sinne Platons und Winckelmanns seine mehreren individualisierten Typen griechischer Plastik entgegensetzt. Jedenfalls sind diese Typen in ihrer Zahl sehr beschränkt. „Unter 1000 Gesichtern findet man kaum ein halb Dutzend fürtrefflich für den Marmor, aber eine Menge für die Farbe. Die Bildhauerkunst ist die echte Probe schöner Form.“***) Schöne Form, das ist's, was er verlangt. Darum ist ihm die Plastik vornehmer, steht höher in der Rangordnung als die Malerei†). Deshalb existiert für ihn auch die gesamte Renaissanceplastik fast garnicht. Eine Ausnahme macht nur Michel Angelo und sein Nacheiferer Giovanni di Bologna und Benvenuto Cellini mit seinem Perseus††). Von Donatellos markiger Charakteristik, von

---

*) Heft 19/20 Bl. 140 ff. Vgl. Ardingh. I, 42.

**) Siehe oben bei der Kritik Winckelmanns.

***) Heft 10 Bl. 55. Siehe Anhang II; Ardingh. II, 58.

†) Die erste und edelste unter allen Künsten nennt er die Bildhauerei allerdings bereits in Düsseldorf. Vgl. W. VIII, 217.

††) Heft 19/20 Bl. 107. „Von Michel Angelo ist das wichtigste zu Florenz die vier Begräbnissfiguren und 2 Portraite zu San Lorenzo. In den zwey Weibern herrscht ein grosser Stil und viel Wahrheit ... Perseus von Cellini hat viel Herrisches und meisterhaftes in Stellung und Körperwahrheit, sonst ist er, besonders an den Beinen plump ... Giovanni di Bologna hat meistens wilde Bauernformen und wenig Gestalt ohne zu portraitiren“ . . .

Ghiberti, Luca della Robbia und Sansovino kein Wort. Ihr Realismus war ihm unvereinbar mit der „eigentlichen Schönheit“ der Plastik. Michel Angelo selbst muss, wie wir sahen, mit seinem David der Antike weichen. An den Florentinern tadelt er überhaupt ihren Mangel an schöner Form. Treffend ist Heinses Entwicklung charakterisiert durch zwei Beschreibungen der Niobidengruppe zu Florenz. Die eine stammt aus dem Jahre 1781, die andere befindet sich im Tagebuch der Rückreise. Damals, als er Rom zustrebte, fand er nicht den reinen Zug der Natur in den Gestalten, die er für Kopien hielt. 1783 schreibt er: „Das Subject ist fürtreflich wegen der verschiedenen Stellungen, die der Körper dadurch erhält und des Erstaunens und Schreckens, das den Gesichtern die Schönheit lässt.“*) Ganz im Sinne Winckelmann-Lessings jetzt, während ihm früher der natürliche Zug, das charakteristisch Realistische als das Wertvolle erschien.

Die Schilderung antiker Statuen nimmt im Ardinghello einen breiten Raum ein**). Als „die vier Statuen vom ersten Range der alten Kunst“ im Belvedere zu Rom bezeichnet er den Apollo, den Torso, den Laokoon und den sogenannten Antinous. Die Beschreibungen gehören mit zu dem Lebendigsten dieser Gattung, das die deutsche Litteratur besitzt. Es sind die Statuen, die seit Winckelmann allgemein für die höchsten Erzeugnisse griechischer Kunst galten. Am liebsten ist ihm der Antinous. „Von dieser Bildsäule bin ich so recht Freund, ich fürchte mich vor ihr, und habe sie zum besten und liebe sie, hingerissen von ihren preislichen Eigenschaften. Der Kopf ist so ächt griechische Natur als kein andrer.“***) Wahrlich, inniger lässt sich das persönliche Verhältnis zwischen Kunstwerk und Geniesser nicht ausdrücken. Während Goethen der Apollo von Belvedere in seiner ruhigen Majestät als „das Genialischte“ imponiert, findet Heinse, dass er nicht

*) Heft 62 und Heft 19/20 Bl. 88/89.

**) Zuerst besonders gedruckt im Deutschen Museum 1786. 2. Stück. „Über Antiken vom ersten Range. Drittes Fragment einer italiänischen Handschrift aus dem sechszehnten Jahrhundert.“ Ardingh. II, 49 ff.

***) Heft 18 Bl. 88.

das Lebendige des Herkules hat. Dieser aber ist ihm „ein göttliches Bild, nichts todtes, steifes, unregsames nirgends“*). Das Sexuelle ist bei Heinse so lebendig, dass die weiblichen Statuen ihm meist in erotischer Färbung erscheinen**). Und doch verurteilt auch er die berüchtigte Santa Teresa des Bernini zu S. Maria Vittoria in Rom als eine abscheuliche Unzucht***).

Alle bedeutenden Antiken des Belvedere hat Heinse beschrieben†); die Lieblingsstatuen sogar öfters, zu ihnen kehrt er immer wieder zurück, gewinnt ihnen neue Seiten ab, verwirft früher Gesagtes und giebt seine von Winckelmann in Einzelheiten abweichende Auffassung nicht ohne eine gewisse voreingenommene Gehässigkeit ab. Oder er beschreibt ins Einzelste gehend die Zusammensetzung einst zerstückter Statuen, erwägt ihre Echtheit, schimpft auf die

---

*) Siehe Volbehr, Goethe und die bildende Kunst S. 199; Nachlass Heft 18 Bl. 85. Er findet den Unterleib des Apollo etwas härtlich, „und die ganze Contur des Körpers ist mehr geleckt und glatt“, als der des Torso. Übrigens ist der Torso von den klassischen Philologen und Archäologen auf manches andere als die Darstellung eines Herkules gedeutet worden. Bruno Sauer hält ihn für Polyphem, und als letzter auf dem Plan erschien Carl Robert mit der Deutung als Prometheus, da er wegen des Pantherfells den löwenvliessgekleideten Herakles nicht vorstellen könne. Strena Helligiana, Leipzig 1900, S. 257 ff. Über das Eigentümliche, Charakteristische von Heinses Auffassung der Haltung des Torso siehe Anhang I zu Beginn. Übrigens sind auch hier die mannigfachsten Deutungen im Schwange.

**) Die barberinische Juno fasst er auf als ein königlich edles Weib voll sexueller Begier. Heft 18 Bl. 67.

***) „S. Teresa v. Bernini. Der Kopf bleibt immer ein Meisterstück von Ausdruck . . . nur schade dass sie (die Gestalt) nicht das griechische völlige ausgearbeitete Lebendige Individuelle hat und das Fleisch ein wenig pergamenten ist . . . In dem ganzen herrscht viel Empfindung . . . nur merkt man zu stark das Jahrhundert des Marino.“ Heft 19/20 Bl. 58 f. Von Alessandro Algardis Attila (in der Peterskirche) urteilt er im lessingischen Geiste, da das Sujet ganz malerisch aufgefasst ist: „Eine steinerne kindische Masse von Unsinn; der Mensch hat die Grenzen seiner Kunst garnicht gekannt. Im Ganzen ist kein Gründchen Natur.“ Heft 17.

†) Zumeist in Heft 18 des Nachlasses.

Antiquitätenfälscher, diese Hundejungen und Hundsfötter. Mit einem Worte, die griechische Plastik wird seinem genussfähigen, genussfreudigen Kunstempfinden fast so nötig, wie das tägliche Brot. „Die römischen Sachen werden alle so beinern, wenn man sie nach den griechischen anschaut; es fehlt die lebendige Beweglichkeit des Fleisches“*), erklärt er einmal, und dann begiebt er sich wieder zum Torso, um sein Entzücken daran auszudrücken. Die von Winckelmann angebahnte Würdigung antiker Plastik wird bei ihm, wie bei den meisten Zeitgenossen, zur Überschätzung**). Aber man muss nicht mehr verlangen, als billig ist. Für Heinse bedeutet die griechische Plastik gewiss eine Bereicherung seines Kunstempfindens, das bis Italien doch wesentlich der Malerei zugewandt war. Wir Neuern haben gut reden über Kunst, die wir nicht umsonst das historische Jahrhundert hinter uns haben, die Dinge also doch wohl in einem objektivern Lichte sehen können. Für das achtzehnte Jahrhundert mussten aber gerade das griechische Kunstleben und seine Produkte als der Ausdruck des gesteigertsten und harmonischesten Kunstgefühls empfunden werden, um so mehr, als die Misere der eigenen Zeit mit all ihrem kleinlichen, erbärmlichen Jammer von Künstelei und Rohheit und Unterdrückung wie ein Alp auf den Gemütern der Besten lastete. Insofern ist gerade diese in Italien gewonnene Hochschätzung der Antike, die Goethe als die notwendige Entwicklungsstufe seiner künstlerischen und menschlichen Gesamtpersönlichkeit schon in Weimar ahnte, fühlte und vorbereitete, für Heinse ein unvergängliches hohes Zeugnis seines in die Tiefe gehenden künstlerischen Fühlens und Nachempfindens.

Ein Beispiel nur noch dafür, wie scharfblickend Heinses Beobachtung auch bei plastischen Werken sich erwies. Es betrifft den Laokoon, der im vorigen Jahrhundert als das bedeutendste Werk des Altertums galt. Die Paralipomena zu der Beschreibung der Gruppe im Ardinghello sind reich-

*) Heft 18 Bl. 84.
**) v. Stein S. 409 ff.

licher als bei irgend einem andern Werk*). Winckelmanns berühmte Beschreibung, Lessing, der seine Stilgesetze aus diesem Bildwerk ableitet, sind die Veranlassung. Auch sein Endurteil im Ardinghello stempelt die Gruppe zum kühnsten, alles überschwebenden Flug eines Künstlergeistes**). Und doch ist es ihm schwer geworden, den in der Gruppe zu Tage tretenden Realismus mit seinem Ideale plastischer Schönheit zu vereinigen. Gegen Lessing münzt er einmal den Satz: „Es ist komisch, dass man gerad beym Laokoon hat beweisen wollen, dass die Griechen alles ins schöne gearbeitet haben, als ob ein Körper von Gift durchwühlt und angeschwollen so reizend wäre!"***) Ja er versteigt sich sogar einmal zu der ketzerischen Skepsis, er wisse nicht, ob die Gruppe Laokoons wirklich so schön sei, als man sie mache, ihm komme sie immer, je mehr und mehr er sie betrachte, gekünstelt vor und wie eine Tanzmeisterstellung†). Dass die heutige Kunstgeschichte den Laokoon keinesfalls der klassischen griechischen Kunstperiode weder der Zeit noch der Ausführung nach zuzählt, soll nur erwähnt werden. Doch das sind nur zeitweilige Aufwallungen. Er will jedem

*) Ardingh. II, 60 ff. Vgl. Goethes Laokoonaufsatz. Lessing stützt sich in seiner Beschreibung ausschliesslich und meist wörtlich auf Winckelmann. Nachlass Heft 10 Bl. 60 ff., 64, 73 ff., 78, 84, 88, 94, 96, 132 ff.; Heft 18 passim; Heft 21 Bl. 38 f. Siehe Anhang II.

**) Ardingh. II, 63. Ein andermal urteilt er: „Übrigens macht die Gruppe allemal einen widrigen Effect, sobald man von der Kunst abstrahirt. Ein grosser Mann aber war der Künstler immer gewiss; er kannte die Grenzen seiner Kunst, und wusste eine Wirkung durch den ganzen Körper an allen Theilen zu zeigen, was vor ihm keiner gethan hatte: und so muss man des Plinius Worte verstehen. Es ist ihm vermuthlich nicht in den Sinn gekommen, dieses Werk über des Phidias Jupiter oder die Venus des Praxiteles zu stellen; ich für mein Gefühl an Kunst gebe 100 Laokoone für eine solche Venus."

***) Heft 18 Bl. 15. Ähnlich auch Aloys H. Hirt (vgl. A. D. B. 12, 477 ff.), doch hat Heinse kaum mit ihm verkehrt. Maler Müller nannte ihn einen erbärmlichen Prinzen.

†) Heft 10 Bl. 96 (Anhang II); Heft 18 Bl. 28 sagt er: „Die Gruppe und Masse im Ganzen thut eine grässliche Wirkung, die Schlangen machen mit den Armen gar zu kurz Federlesens. Man muss sie in der Nähe sehn."

beweisen, dass selbst Schreien bis zur Verzerrung, wo es philosophisch notwendig sei, bei einem jungen schönen Körper auch alsdann noch schön sei. Das Fleisch vergleicht er mit einer stürmischen See, alle Linien des Lebens findet er da, und als ein Sturm von Schönheit, als das schönste Trauerspiel, das die bildende Kunst je aufstellte, erscheint ihm das Werk, von einem Sophokles der bildenden Kunst gemacht. „Es kommt aus den Tiefen der Natur und ist nicht bloss Fabel.“*) Wie sorgfältig und kundig er beobachtete, wie exakt er sah, zeigt sich in dem Urteil: „Es ist kein Schrey aus vollem Halse, denn dazu haben sie den Athem und die Kraft nicht.“**) Neuere Beobachtungen von Sachkundigen haben diese anatomische Bedingtheit des verhaltenen Schreiens bestätigt, im Gegensatz zu der von Lessing aufgestellten ästhetischen. Heinse mochte mit Recht seinen Sinnen vertrauen. Diese betrogen ihn nicht; wo immer er ihnen folgt, erstaunt man heute noch über sein klares, frisches, unbefangenes Erfassen des Thatsächlichen, des Sinnlichen in Werken der Kunst. Er verdient darin unbedingt neben Goethe genannt und nicht vergessen zu werden.

g) Die Malerei.

Als Heinse nach Rom kam, war Raphael Mengs bereits verstorben***). Als ausübender und theoretisierender Künstler hatte Mengs in Rom einen grossen Einfluss geübt. Auch Winckelmann hatte von ihm angenommen. Seine Schriften hat auch Heinse nicht ohne manche Nachwirkung gelesen. Mengs vertrat der Natur gegenüber einen deutlichen idealisierenden Eklektizismus. Auch Heinse sahen wir theoretisch auf dieser Bahn ankommen, so dass mindestens eine Bestärkung in dieser Anschauung durch Mengs sehr nahe liegt. Zwar urteilt er über Mengs als Schriftsteller mit Recht nicht

*) Heft 18 Bl. 15 ff.; 25 ff.; 43 ff.; 62 ff.

**) Heft 18 Bl. 43 ff.

***) Über Mengs vgl. Otto Harnack, Deutsches Kunstleben in Rom im Zeitalter der Klassik, S. 21 ff. Derselbe, Essais und Studien zur Litteraturgeschichte, Braunschweig 1899, S. 192 ff.: Raphael Mengs' Schriften und ihr Einfluss auf Lessing und Goethe. Justi, Winckelmann II 1, 26 ff. v. Stein 378 ff. Schasler, S. 424 ff.

besonders hoch: „Ein Verständiger sieht, dass Mengsen die Gabe zu schreiben fehlte; es fehlt ihm die Rundung sich richtig verständlich zu machen.“*) Er findet bei ihm wie bei Winckelmann statt Vernunftschlüsse nur verliebte Deklamationen. Vor allem verficht doch Heinse gegen Mengsens metaphysischen Platonismus in der Ästhetik das Recht der Sinne. Behauptet Mengs im Anschluss an Platos verworrene ästhetische Ideen, die Schönheit sei eine nicht sichtbare, nur empfundene Vollkommenheit, so postuliert Heinse, sie sei eine sichtbare Harmonie, die von der Seele ausgehe; ein jedes Wesen habe seine eigene Schönheit und die höchste Schönheit sei das vollkommenste Verhältnis aller Teile zum Ganzen**).

---

*) Nachlass Heft 18 Bl. 19 ff. Diese Stelle Bl. 24.

**) Heft 18 Bl. 19 ff. Mengs, Gedanken über die Schönheit, Kap. 1, § 1.

Über Mengs als Künstler urteilt Heinse sehr treffend im Heft 11 Bl. 43 ff.: „Von Allem, was ich von Mengs gesehen habe, kömt nichts aus Empfindung und geht nichts in Empfindung, alles bleibt bloss im Verstande, Künstlerverstande. Sein Meisterstück zu Rom, das Werk in der Vatikanischen Bibliothek ist, was schöne Formen anbelangt, vielleicht das höchste der neuern Kunst; seine Buben sind jugendliche Zaubergestalten . . . für den Menschen von Geist und Verstand ist wenig darin, für den blossen Künstler ist es das höchste der neuern Kunst. Die Buben sind ein Meisterwerk von Formen, von Zeichnung und Colorit durch alle Theile . . . Schade, dass keine bildende Phantasie eine so fürtrefliche Künstlerhand beseelte!“ Vgl. Anhang. Das Urteil Pechts in der Allg. D. Biogr. (21, 354) ist im Wesentlichen dem heinseschen ähnlich. Auch er hebt die Kindergestalten neben den Porträten als das Vorzüglichste von Mengsens Hand hervor.

Heft 17 Bl. 56 lobt er ein Porträt Azaras von Mengs als einen herrlichen Kopf, bestimmt und ausgeführt in allen Theilen. Dann fährt er fort: „Wenn Mengs statt des Raphael, Correggio und Tizian und der Antiken mehr die Natur studirt hätte, so wäre er gewiss grösser geworden. Man findet überall die Nachahmung und nicht eigen verdautes Leben; es ist alles bloss mit Verstand entworfen, und bloss aus Verstand die menschliche Gestalt idealisirt; und so geht es auch mit dem Ausdruck . . . Wo der Mensch nicht durch Züge aus der Natur, die er kennt, getäuscht wird, da hilft alle mathematische Schönheit nichts. Der grösste kann nicht so etwas erfinden, wie eine Phryne und Aspasia, oder nur Pompadour; diese muss mit

Man sieht, dass es sich um bildende Kunst, für Mengs speziell um die Malerei handelt. Als die drei grössten Lichter der Malerei erschienen Mengs Raphael, Tizian und Correggio*). Auch Heinse akzeptiert dies Dreigestirn der Renaissancekunst, fügt aber höchst charakteristisch Michel Angelo als vierten im Bunde hinzu**). Was Umfang und Bedeutung betrifft, stehen Heinses Auslassungen über Raphael, den „Apollo der Maler", an erster Stelle. Im Ardinghello ist ihm und Werken von ihm ebensoviel Raum gewidmet, wie den übrigen behandelten Malern und Gemälden zusammengenommen***). Er ist ihm unbestritten der erste Maler. An seinen Sujets allerdings hat er auszusetzen, dass sie meist der heiligen Geschichte entnommen sind und deshalb steht es für ihn fest, dass er durch äussern Druck wenig oder vielleicht nichts gemacht habe, „wo sein ganzes Wesen mit allen seinen Gefühlen und Neigungen und Erfahrungen ins Spiel gekommen wäre, wo die Sonne seines himmlischen Genius ganz auf einen Brennpunkt gezündet hätte."†) (Auch Goethen waren ja, wie bekannt, die kirchlichen Sujets unangenehm.) Schöne Idee und individuelle Natur zugleich findet er bei ihm und nichts von der flamändischen Manier mit ihren vagen

---

lebendigem, äusserst erhitztem Gefühl gesehen und empfunden werden und durch den Verstand hernach geläutert seyn. Diess entzückt hernach und greift in Sinn und Leidenschaft. Nachahmung der besten Natur, zu einem neuen Ganzen umgeschaffen von einem himmlischen Geist nach seiner Natur und edeler Vollkommenheit; diess ist die Sache." Ein andermal erklärt er Mengs in Formen für grösser als Raphael. Heft 22 Bl. 87.

*) Vgl. Mengs, Gedanken über die Schönheit, Kap. III, § 7.

**) Heft 10 Bl. 11. Vgl. Anhang. Mengs dachte sehr niedrig von Michel Angelo. Vielleicht aber hat des kraftgenialischen Malers Müller Begeisterung für diesen Heinses Blick für seine Grösse geschärft. Vgl. Ardingh. I, 271, 296.

***) Ardingh. II, 8—34; I, 267/68; II, 198 ff., 205 ff., 218/19.

†) Ardingh. II, 33. „Einige Scenen mit seiner Geliebten, der Triumph des Scipio über den Hannibal (sind selbst über Michel Angelo) von ihm wären mir lieber als alles andere, was im Grunde doch nur gemachtes Zeug ist, wenn man hauptsächlich auch davon die erhabene Allegorie von Heliodor ausnimmt." Heft 10 Bl. 10.

malerischen Dunstwesen*). Wer denkt hier nicht an den Widerwillen Goethes gegen nordische „Dunst- und Nebelwege"? Das höchste Lob aber glaubt er ihm zuzuerteilen, wenn er ihm „ächte griechische klassische Arbeit"**) nachrühmt. Und doch hat er, wenn er an Ausdruck und dichterischem Gehalt ihn an die erste Stelle rückt, in Hinsicht auf die Form an ihm auszusetzen, so dass darin Mengs ihn sogar übertreffe. An die Alten reicht er ihm doch überhaupt in manchem nicht heran. „Die Vollkommenheit unsrer besten Antiken kannt er nicht; und sein Vortreflichstes ist wahrlich nicht das Wenige, worin er sie nachgeahmt hat. Diess Nackende, wenn er sich auch noch so sehr plagte, thut wenig Wirkung, es ist nicht wieder andere Natur geworden, wie bey den Griechen."***) Und doch behauptet Heinse gegenüber Winckelmann, seine erhabene Seele habe er nicht von den Griechen, und die Madonnen und Apostel seien gewiss sein eigen†). Wie kein anderer, sagt Heinse, habe Raphael verstanden, der Schönheit einen Anstrich von Empfindung zu geben, er habe auch das Gemeinste wie in Seele getunkt††). „In den verschiedenen Köpfen von Raphael herrscht eine Wesenheit und Wirklichkeit, wobey man über die frische Kraft seiner Phantasie erstaunen muss. Sein heiliger Gregorius muss ein Theolog seyn, sein Pythagoras ein Philosoph, und so sein Sokrates und Aristoteles, und platterdings keine andre Menschen, und doch sind sie seine Erfindung und keine Portraite . . . man merkt aber doch in dieser grossen Composition wo der Hauptton des Ganzen herrscht; und dass viele nur zur Ausfüllung und Harmonie des Ganzen da sind."†††) Man sieht in diesem Urteil über die Schule von Athen, dass er nicht mehr uneingeschränkt lobt. Er hält alles an seinen philosophisch erklügelten Schönheitskanon und

*) Heft 12 Bl. 37.
**) Heft 19/20 Bl. 26 ff.
***) Ardingh. II, 22 f.
†) Heft 10 Bl. 128 f.
††) Ardingh. II, 23.
†††) Heft 17 Bl. 2.

deshalb gelingt ihm auch nichts mehr von dem dithyrambischen Schwunge, der in den Düsseldorfer Briefen herrscht. Man vergleiche nur den Stil der Beschreibungen von damals mit demjenigen, in dem die Schilderungen der raphaelischen Stanzen und Tapeten gehalten sind. Der Unterschied springt in die Augen. Der Stil ist ruhiger, gemessener. Man hat bei ihm sogar manchmal das Gefühl, als lobe er nicht mehr so von innen heraus, sondern folge verstandesmässiger Berechnung oder sogar traditionellem Werturteil. Raphaels Geschichte der Psyche*) stellt er ziemlich niedrig, in grossen Abstand von den Antiken. Am Attila bemängelt er die Komposition. Attila selbst sieht ihm viel zu zahm aus für einen Hunnenkönig**). Nichtsdestoweniger verdient auch Heinse in der Geschichte der Wertung Raphaels einen vollen Platz zwischen Winckelmann und Goethe***).

Zweierlei ist es, was Heinse an Tizian besonders anzieht, seine technische Meisterschaft und Wahrheit in der Behandlung der Farbe, sodann stofflich das Landschaftliche in seinen Gemälden. Nach all dem „florentinischen Gerippe“ schwelgt er auf der Rückreise auch wieder in dem venetianischen Fleisch Tizians und der übrigen Venetianer. Wir sahen, wie nachhaltig Heinse die Farbe als das Wesentliche, das Lebenselement der Malerei hervorhob, bereits in Düsseldorf. Der Kontur ist ihm Nebensache. Darin stand er Winckelmann gegenüber, und die Entwicklung der deutschen Kunst von Carstens über Peter Cornelius bis in unser Jahrhundert hinein krankte an dem Grundfehler des Missverstehens der Bedeutung der Farbe für die Malerei. In diesem Punkte konnte Heinse gewiss nicht irre werden. Tizian hat für ihn das Wesentliche der Malerei, die Wahrheit der Farbe. „Die schärfsten und strengsten Linien, selbst eines Michel Angelo, sind Traum und Schatten gegen das hohe Leben eines Tizianischen

*) Ardingh. II, 30. Nur die Entwürfe sind von Raphael, ausgeführt wurden sie von Giulio Romano und Francesco Penni. Übrigens sind die Fresken zum Teil sehr zu ihrem Schaden übermalt.

**) Ardingh. II, 15.

***) Vgl. Herman Grimm, Das Leben Raphaels. 3. Aufl. 1896. S. 244 ff.

Kopfs."*) Auch im Darstellen der landschaftlichen Gründe hebt er bei Tizian die Wahrheit der Lokalfarben hervor**). Einen grossen Meister in der Musik der Lichtstrahlen nennt er ihn***). Selbst „die himmlische und irdische Liebe" des Meisters bekommt vor allem das Prädikat „non plus ultra in Colorit"†). Die Lokalfarbe der Felsen hebt er auch in der Schilderung des Petrus Martyr von Tizian als besonders gelungen hervor††). Die Farbe und in stofflicher Beziehung die Landschaft beschäftigen ihn überhaupt immer wieder an der Malerei.

Zu dem Dritten der Triumvirn, der drei grossen Apostel der Kunst, wie er sie nennt, und wie Mengs sie in die Kunstgeschichte der Zeit gebracht hatte, zu Correggio nämlich, ist sein Verhältnis schon weit weniger innig. Das Runde, Weiche, Sanfte der Manier desselben ist ihm unerträglich, es ist ihm zu sehr gegen die Natur†††). Correggio war der Liebling des 18. Jahrhunderts. Mengs verehrte ihn unter allen Malern am meisten und beschrieb sein Leben*†). Es ist ein Zeichen von Heinses gesundem Urteil, dass er dieser Überschätzung doch nicht so unbedingt erlag. Seine erotischen Vorwürfe allerdings konnte gerade Heinse wie kein anderer goutieren; so erklärt er denn auch die Io Correggios für das höchste Kunstwerk der neuern Malerei**†). Noch skeptischer verhält er sich gegenüber der andern Modegrösse des 18. Jahrhunderts, nämlich Guido Reni. Er nennt seine Farbe wohlthuend, meisterhaft, aber nicht nach der Natur***†). Bei einer guidoschen Magdalena im Palast Colonna schränkt er sein Lob auch dadurch ein, dass er keine rechte Natur darin

*) Ardingh. I, 20 ff.

**) Heft 10 Bl. 114; vgl. Anhang.

***) Heft 25 Bl. 76; vgl. Anhang; Heft 23 Bl. 20 im Anhang.

†) Heft 22.

††) Ardingh. I, 70 ff.

†††) Heft 10 Bl. 66; vgl. Anhang; Heft 10 Bl. 62.

*†) „Leben des Correggio" in Mengsens Werken ed. Prange, Halle 1786, Bd. III, S. 183 ff.; vgl. Bd. II, 147 ff.

**†) Heft 10 Bl. 62, siehe Anhang; vgl. Ardingh. II, 205, 210.

***†) Heft 10 Bl. 132.

sehen könne, auch wisse man nicht, in welcher Erdgegend man das Bild sich denken solle*). Überhaupt ist von einer unverhältnismässigen Bevorzugung der Eklektiker bei ihm nichts zu spüren. Er ist da viel weniger von dem Zeitgeschmack angesteckt als Goethe**). Nachdrücklich hebt er immer wieder Raphaels Grösse hervor. „Raphael hat schöne Idee und individuelle Natur zugleich gehabt; Guido meistens bloss schöne Idee.“***) Lockt ihn eine heilige Cäcilie des Domenichino zu einem süssen Ausflug von Denken, Empfinden und Schwärmen, so setzt er doch gleich hinzu: „Viel erhabener und tiefer gefühlt ist aber doch die Cäcilia von Raphael; sie und der in warmen Gefühlen verlohrene stille Paulus zeigen mit göttlichen Zügen die Wirkung himmlischer Musik. Diess ist etwas ganz anders als eine Glorie von musicirenden Engeln des Guido.“†) Rein stofflich ist das Interesse, das Heinse Annibale Carraccis Fresken im Palast Farnese entgegenbringt. Er schreibt ihm ein „munter, frisch und heroisch Wesen“ zu. „Seine Gallerie gibt einen erfreulichen wollüstigen Anblick . . . Das Ganze macht das schönste Wollustzimmer für einen Prinzen, das vielleicht in der Welt ist. Alles athmet Lust und Freude . . . Hannibal macht überhaupt mit seiner Farbe eine Empfindung rege, wie Francesco Majo mit Tönen.“††) Aber den grossen Malern gegenüber, den Raphael, Rubens, Tizian und Correggio, gelten ihm Mengs und Carracci (Annibale) als unwahr und unlebendig†††). Die Auswahl aus der Natur ist bei ihm Kunstprinzip, aber die Auswahl aus andern Meistern, aus Vorgängern, hält er mit Recht für durchaus unkünstlerisch. Denn er verlangt vom Künstler ein Bekenntnis seiner selbst. Dem Guercino ist er gewogen, er spricht von seiner reizenden,

---

*) Heft 22 Bl. 93.

**) Vgl. Andreas Heusler, Goethe und die italienische Kunst. Basel 1891, S. 26.

***) Heft 10 Bl. 80.

†) Heft 22 S. 112.

††) Heft 10 Bl. 28.

†††) Heft 18 Bl. 12 ff.; vgl. Anhang.

zarten Manier, seine Lichteffekte mögen ihn angezogen haben*). Aber im Allgemeinen steht er in seiner Schätzung der Eklektiker unserm Empfinden näher. Die kleinern Geister nun gar, die Baroccio, Procaccini, Sacchi, Sassoferato**) u. s. w. schätzt er wegen mancher Einzelheiten, wegen ihrer schönen Hand, aber sonst sind sie ihm maniriert, affektiert, graziös und ohne Natur. Und ähnlich urteilt er über die italienisierenden Niederländer des 16. Jahrhunderts. An einem heiligen Andreas des Fiamingo findet er keine hohe Natur; doch schöne Manier und Idee***). Caravaggios derben Realismus anzuerkennen hindert ihn jetzt seine idealisierende Kunstrichtung. Er habe wohl Natur, aber nicht die hohe. Die Realisten passen ihm überhaupt nicht mehr. Rubens, und das ist bezeichnend, ist merklich in seiner Achtung gesunken. Hatte er ihn in Düsseldorf neben dem Apollo Raphael als Herkules der Malerei bezeichnet, so findet er in Rom eine Madonna von ihm jetzt geradezu scheusslich, eine Susanna sehr mittelmässig mit schlechtem forcirtem Ausdruck. Viel Wahrheit und echte Gestalt habe er allerdings, aber immer noch Manier gegen Raphael†). Nur im Porträt urteilt er der Natur der Sache nach unbefangener. Zwei Bildnisse von Velasquez lobt er als grosse Meisterstücke. Die Meister des Porträts kennen zu lernen, sagt er, könnten auch die echten von Holbein und van Dyk dienen††).

Nur auf einem Gebiete wahrt er sich Unabhängigkeit, auf dem der Landschaft. Winckelmann und Lessing hatten sie ziemlich geringschätzig behandelt, mindestens sehr tief gestellt. Vorbilder in der Antike gab es da nicht, an denen man die neuern Hervorbringungen hätte messen können. Es ist Heinses Verdienst, diese wesentliche Errungenschaft der Neuzeit in ihrer Wichtigkeit für die Malerei erkannt zu haben. Landschaften gehören am allereigentlichsten für die

*) Heft 17 Bl. 53.
**) Vgl. Heft 19/20 passim Heft 22 und 23.
***) Heft 17 Bl. 34.
†) Heft 22, Heft 19/20.
††) Heft 22.

Maler, erklärt er gegen Lessing*). Zwar hatte bereits Hagedorn die Landschaften in seinen Betrachtungen verhältnismässig ziemlich hoch gestellt, aber man vergleiche nur den künstlerischen Tiefstand im Urteil bei Sulzer**), so strahlt Heinses Verdienst nur um so heller. Die Landschaftsmalerei, meint er im Ardinghello, werde auch endlich alle andre, wie Geschichtsmalerei, Allegorien u. s. w. verdrängen***). Heutzutage betrachtet man die Landschaft als den Prüfstein des malerisch sehenden Menschen†). Zwar lag das Streben nach der Natur in der Zeit. Rousseau hatte bahnbrechend gewirkt für das Naturgefühl. Die Beliebtheit des sehr mittelmässigen Landschafters Hackert, dem Goethe ein Denkmal gesetzt hat, im damaligen Deutschland spricht für ein weitgehendes Interesse an dem „Naturalismus“ insofern, als man darunter Freude an der Natur überhaupt versteht. Einen starken Stich ins Konventionelle behält diese naturalistische Neigung immer noch. Hackerts Landschaften waren alles andere, nur nicht naturalistisch in unserm Sinne gemalt. Auch Heinse ist hiervon nicht frei. Wohl konnte er künstlerisch sehen wie vielleicht kein zweiter deutscher Kunstschriftsteller seiner Zeit. Sonnenuntergänge, Lüfte, den feinen atmo-

*) Heft 10 Bl. 101, vgl. Anhang II. Vgl. auch die Auseinandersetzungen Heinses mit Lessing und Winckelmann im Vorhergehenden und die Anmerkungen S. 28 und 79.

**) Sulzer sagt: „Diese Betrachtungen können uns die Grundsätze zur Beurtheilung der inneren Vollkommenheit an die Hand geben, die von dem Werth des gemahlten Gegenstandes herkommt. Wie jedes historische Gemählde in seiner Art gut ist, wenn es eine Scene aus der sittlichen Welt vorstellt, die auf eine merklich lebhafte Weise heilsame Empfindungen erweket und sittliche Begriffe nachdrüklich in uns veranlasset, oder erneuert: so ist auch die Landschaft in ihrer Art gut, die ähnliche Scenen der leblosen Natur vorstellt; fürnehmlich alsdenn, wenn dieselben noch mit übereinstimmenden Gegenständen aus der sittlichen Welt erhöhet werden.“ Und in diesem gespreizten Ton geht es weiter. Allgem. Theorie der schönen Künste, Leipzig 1793, III, 147 f.

***) Ardingh. I, 294.

†) Siehe v. Stein, 116 ff.; F. F. Leitschuh, Das Wesen der modernen Landschaftsmalerei, Strassburg. Schasler S. 1038.

sphärischen Duft will er gemalt haben*). An Claude Lorrain, seinem Liebling unter den Landschaftern, rühmt er, dass seine Luftperspektive, seine Lokalfarbe mit Duft darüber allen andern vorgehen**). Es ist diese immer neue, eigenartige, duftartige Beleuchtung, die ihn immer wieder anzieht. Gerade hierin wird ihm Heinse gerechter, als wir es heute sind. Wir verwerfen aber das, was Heinse doch auch mächtig in seinem Urteil über Claude beeinflusst, die heroische, die schöne Landschaft, das Idealisierende seines Stils. Das ist aber für Heinses Urteil nicht unwichtig. Zwar fordert er geradezu Gebirge und Meer für eine Landschaft, aber der Sohn des 18. Jahrhunderts mit seinem utilitarischen Rationalismus verrät sich doch auch wieder drastisch, wenn er sein Ideal von Landschaft beschreibt wie folgt: „Die schönste Landschaft überhaupt aber ist wohl die, welche dem erhabenen Menschen die beste Nahrung giebt und seinen Sinnen die mannigfaltigsten Veränderungen der Erde zeigt, und wo er zugleich bequem leben kann.“***) Die Schönheit der Moore und Heiden Niederdeutschlands und Oberbaierns, der Buchenwald Schleswig-Holsteins, die Nebellandschaften Englands waren noch nicht entdeckt. Er bemerkt einmal, Ruisdael habe nichts als holländische Gegenden gemalt†). Wir fühlen den Vorwurf. Die Stimmungslandschaft der grossen Holländer war für ihn nicht entfernt das, was sie uns bedeutet. Von den niederländischen Landschaftern interessieren ihn gerade Paul Bril und die romfahrenden Meister des 17. Jahrhunderts, Jan Both, Cornelis Poelenburg, Hermann

*) Ardingh. I, 316.

**) Heft 10 Bl. 38b (Anhang II).

***) Heft 10 Bl. 7 ff. Die Stelle stammt aus Neapel oder wenigstens aus der Zeit nach dem neapolitanischen Aufenthalt, denn Heinse fährt fort: „Neapel würde die schönste Gegend der Erde seyn, wenn nur noch ein Etwas von höhern Gebirgen dabey wäre, der Mensch verliert sich gern im Besitz von Land und Meer; es erhöht ihn, und gibt ihm eine grössere Sphäre und schaudert ihn entzückend durch.“

†) Heft 61. Goethe verstand schon eher den Stimmungsgehalt holländischer Landschaften zu würdigen. Vgl. seinen Aufsatz „Ruisdael als Dichter“, 1813.

Swanefeld, Adam Pynacker, Nicolas Berchem u. a. am meisten. An einer Stelle spricht er von Paul Bril und seinem Bruder Matthias. Sie hätten die Alpen studiert, das Grün, die Luft und die Ferne mit Ultramarin erhöht, ähnelten Rubens im Kolorit und hernach hätten sie in Italien „schöne Gegenden“ gewählt*). Schöne Gegenden, darauf kommt es Heinsen also doch auch an, neben den Luft- und Lichteffekten, die er auch in unserm Adam Elsheimer wohl würdigt. Zwar imponiert ihm auch die wilde pittoreske Schönheit der Felsenlandschaften Salvatore Rosas, wie sich seine Liebe zum Meer, zum stürmischen Meer, in seiner Würdigung der Marinemaler Bakhuisen, Percellis und van der Velde äussert. Swanefeld z. B. stellt er wegen seiner Naturwahrheit in die erste Reihe der Landschafter mit Claude Lorrain, Poussin, Salvatore Rosa und Annibale Carracci (!).**) An Claudes Zeichnungen bewundert er das „Studium der Natur bis in die kleinste Faser hinein“, dadurch gerade wäre er so gross geworden***). Aber er ist nicht umsonst in Italien gewesen und hat mit der Antike Zwiesprach gehalten. Es ist auch der idealisierende Zug des Ganzen, der ihn an Claude Lorrains Schöpfungen fesselt. Darum bleibt er ihm immer der erste unter den Landschaftern†). Es ist Studium der Natur, Beobachtung und Erfahrung auch im Kleinsten, aber alles in ein ideales Gewand gekleidet, gleichsam in eine höhere Sphäre erhoben; und in dem Duft, der alle Formen überhaucht, fühlt Heinse eine eigenartig gestimmte, feine Künstlerseele. Kurz vor seiner Abreise von Rom fasst er seine Empfindungen über die Landschaften des Lothringers in die Worte zusammen: „Claudius entzückt immer die Seele mit himmlisch süssen Gesichtern. Welche Heiterkeit haben seine Lüfte, welche Empfindung seine Thäler und Wasser und Berge, Fernen

---

*) Heft 11 Bl. 55 ff.

**) Heft 22, Heft 11.

***) Heft 12 Bl. 37 ff.

†) Heft 10 Bl. 38b. Ein zusammenfassendes Urteil über Claude Lorrain steht Heft 11 Bl. 55 ff.; vgl. Anhang.

und Bäume!"*) Gewiss sprach gerade in Claude Lorrain etwas zum Empfindungsleben Heinses. Die Herrlichkeit und Heiterkeit des Sonnenlichts, die jener so unübertrefflich hatte erstrahlen lassen in seinen Schöpfungen, sie sprachen zu dem heitern, lebensfreudigen Gemüt des Thüringers tausendmal mehr als alle mondbeglänzten Zaubernächte. Wenn irgendwo, so offenbart sich hier Heinses innerster Gegensatz zum Romantischen, Verschwommenen, Gefühlsüberschwänglichen, Dämmerigen. Er stand fest auf dieser sonnbeschienenen Erde, auf den leuchtenden Fluren Italiens, die ihm mehr zu sagen hatten als Deutschlands ferne, vom Nebel gedrückte Schönheit.

Was wir von Gemäldebeschreibungen oder kurzen Besprechungen, Beurteilungen aus Rom von Heinse besitzen, aus dem Vatikan, der Villa Borghese, dem Palazzo Colonna, der Farnesina, den verschiedenen Kirchen, beläuft sich in die Hunderte. Es kann nicht die Aufgabe sein, alle auch nur aufzuzählen. Lebendige Auffassung des Wesentlichen, Malerischen offenbart sich in fast allen. Es sollten nur gewisse Hauptmomente herausgehoben werden. Sie ergaben sich im Anschluss an Heinses ästhetisch-theoretische Studien und an sein Studium der antiken Plastik. Die Forderung der Natur tritt immer mehr zurück, das Wort Ideal (idealisierte Natur, schöne oder hohe Natur) wird immer häufiger. Mit einem Worte, Heinses Kunstauffassung wird immer idealistischer, ja oft klassizistisch. Mit der Forderung der Natur als erster und alleiniger Basis aller Kunstübung setzte er, Winckelmann kritisierend, ein, und mit der Warnung, die Alten nicht nachzuahmen; und schliesslich endet er mit einem unbedingten Voranstellen alles Antiken vor dem, was die Neuern geschaffen haben. Nicht um dann in den Ruf: Zurück zur Antike! auszubrechen, aber es erfasst ihn ein gewisser Pessimismus. Er glaubt nicht, dass die bildende Kunst über-

---

*) Heft 19/20 Bl. 67b f. Vgl. auch, was er von albernen Pöbelmärchen und elenden Kinderfabeln, die die Poesie von ihrem Adel herabwürdigten, sagt; Ardingh. I, 276/77.

haupt einen grössern Aufschwung nehmen könne. Die Landschaft nimmt er für die Malerei aus. Aber auch da bemerkten wir ein idealisierendes Moment heranwachsen. An der Kunst seiner Zeit gar verzagt er durchaus, und an der Möglichkeit, ihr aufzuhelfen. Auf der Rückreise, in Florenz, klagt er: „Die ganze Kunst ist jetzt eine todte Sprache Zb. Latein, wers am besten schreiben kann, der ist der grösste, nach dem Urtheil der Kunstpedanten, und gerade so war Mengs . . Was geschrieben wird, ob fürtrefliche Gedanken und Empfindungen darnach fragt man auf die letzt.“*) Battoni, den Modemaler Italiens, charakterisiert er mehrmals als durchaus seicht und gewöhnlich, „wie die meisten neuern Sachen“**). Verbunden damit zeigt sich eine Verachtung des Kunstpöbels und der grossen Menge, der eine Vignette von Chodowiecki gewiss mehr Vergnügen mache, als der Torso, wenn sie aufrichtig sein wollte***). Ganz unsympathisch war ihm auch das Treiben der französischen Akademie in Rom†). Die Griechen und Römer vergleicht er den Bäumen, die andern Völker dem Buschwerk††); und nun gar erst die Deutschen. Durch Klima und Regierungsform seien sie unkünstlerisch; kein Publikum von Geschmack und mit Geld sei da; und „unser Klima macht nirgendwo recht ein Ganzes, wie es bey einem Dante, Petrarca, Macchiavelli war, wie bey Raphaeln, Correggio, Tizian, wie bey Bramante, Michel Angelo und Palladio — wie bey Shakespeare, Cervantes, Camoens.“†††) So gelangt er auch schliesslich zu einer Missachtung der

---

*) Heft 19/20 Bl. 82b.

**) Heft 19/20 Bl. 60 f., Bl. 148/89.

***) Heft 10 Bl. 119; vgl. Anhang.

†) Vgl. Heft 10 Bl. 118, wo er Notizen über Studium und Stipendien der Franzosen giebt. Vgl. Harnack, Deutsches Kunstleben S. 40.

††) Heft 23 Bl. 6 ff. Vgl. ganz ähnlich Winckelmann, Gesch. der Kunst des Altertums ed. J. Lessing, Heidelberg 1882, S. 28 ff. Vgl. Heft 10 Bl. 108, Anhang.

†††) Heft 23 Bl. 33.

Malerei geradezu*). Nur aus einer gewissen pessimistischen Stimmung heraus ist dies psychologisch zu erklären von einem Manne, der einst der malenden Kunst solche Hymnen gewidmet hatte, wie Heinse. Sie ist ihm keine ernsthafte Kunst mehr, ein blosser Zeitvertreib für grosse Herren, ein Kitzel zur Wollust und derartiges**).

Es war ein verhängnisvoller Irrtum Heinses, ein Tribut an seine rationalistische Zeit, die alles auf dem Wege vernünftigen Philosophierens ergründen zu können vermeinte, als er dem ästhetischen Theoretisieren sich so rückhaltlos hingab in der Hoffnung, die Schönheit zu finden***), die er anfangs gesonnen war empirisch aus der Natur heraus dem Künstler zuströmen zu lassen. Goethe kam wesentlich bestimmt in seinen ästhetischen Anschauungen nach Italien, Heinse bildete die seinigen dort aus und näherte sich so Goethe. Von einem Ausbilden des Sturms und Drangs kann bei ihm in dieser Hinsicht also keinesfalls die Rede sein. Man möchte wünschen fast, er wäre in der Kunst weniger von den stürmisch-leidenschaftlichen Tendenzen abgewichen. Aber es lag dennoch Notwendigkeit in dieser Entwicklung, wie in der Goethes. Und sie zu verstehen ist die Aufgabe.

III. Die Rückreise.†)

Am 7. Juli 1783, morgens um 3 Uhr, verlässt Heinse die ewige Stadt; am 18. September ist er wieder in Düssel-

---

*) Heft 10 Bl. 35 ff.; vgl. Anhang. Einer der widerlichsten sexuellen Ausbrüche Heinses auf Papier.

**) Heft 22 S. 87, S. 92; vgl. Anhang.

***) „Es ist kein Wunder, dass die Urtheile der Menschen über Schönheit so verschieden sind, worüber sind sie es sonst nicht. Die Leidenschaft kömt nun noch dabey ins Spiel. So viel däucht mich indessen ausgemacht, dass die Philosophen alles entscheiden.“ Heft 18 Bl. 17 ff.

†) Heinse suchte den Aufenthalt in Rom dauernd zu machen. Die deshalb geplante Zeitschriftengründung liess sich aber nicht verwirklichen. Vgl. Rödel S. 110 f.: W. IX, 220 ff.; Sch. II, 57. Es dürfte interessieren, die darauf bezüglichen Briefe, welche von Körte arg verstümmelt sind, vervollständigt zu sehn. Ich trage daher aus

dorf*). In Florenz macht er längere Station. Mit einer schweren Jagdtasche an der Seite (sie enthielt auch den Volkmann) wandert er über Castelnuovo, Rignano, Civita

---

der Handschrift der Kgl. Bibliothek zu Berlin einiges nach (Ms. germ. Oct. 255). Zu W. IX, 224 folgt auf.... wegen seiner Korrespondenzen: „Er hat schon wirklich, geschäftig wie er ist (nämlich Herr von Beroldingen), wegen des Verlags im Allgemeinen an Steinern in Winterthur geschrieben, und die Antwort darauf vermuthlich nun in Neapel, wo er seit Woche und Monat sich aufhält, und von da er bald wieder hier sein wird.

Bis so weit ist alles schön und herrlich, und verspricht für mich Glück und Heil: aber es stecken durch Umstände einige Haken darin, vor denen mich ein guter Genius warnt, die ich nicht herausbringen, und Ihnen nicht anders als mündlich erklären kann, weil sie zu weitläuftig zu beschreiben sind, und ich mich davor scheue. Sollte das Werk jedoch noch vor sich gehn: so werd ich es in Rücksicht meiner so pünktlich einrichten, als ich vermag — diess unter uns.

Ausserdem ist noch eine Hauptschwierigkeit, nehmlich die neuern Schriften zu haben; welche sich jedoch durch Herrn von Beroldingen und den Verleger einigermassen heben liesse. Der letztere müsste nehmlich die wichtigsten Sachen in seinen Handel für die deutschen Liebhaber nehmen, und ferner durch seine Freunde in Italien die kleineren Werke umsonst verschaffen. In Welschland haben die Buchhändler . . .“ u. s. w. W. IX, 224.

W. IX, 237: . . . „Es bedürfte, dünkt mich, weniger Bogen von solchen Männern nur hie und da im Anfange, um dem Werke so viel Absatz zu verschaffen, als wenige Journale in Deutschland hätten.“ Dann fehlt: „Vielleicht fände sich Göthe, Lavater pp. schon willig dazu, wenn ihnen ihre Beyträge mit den neuen Kunstwerken selbst zum Theil vergolten würden. — Das wenige, was Müller liefern wird, bezahlen wir ihm bogenweis nach Proportion des Ertrags, und ich liess ihm keine Kritik über irgend einen hiesigen Künstler zu (nach dessen eigenem Anerbieten) die ich nicht selbst verantworten könnte. pp.

Das Werk nähme seinen Anfang künftigen Januar 1784. Die neun Monate bis dahin setzte ich mich nach Terni oder Tivoli, und arbeitete theils die Materialien aus, die ich schon bereit liegen habe, und machte Auszüge aus verschiedenen neuen wichtigen Werken, die man, soviel ich weiss, in Deutschland noch nicht kennt.

Herr von Beroldingen will sein bestes dabei thun, und seinem Bruder, einem Klassiker in diesem Fache, übergäben wir die Naturgeschichte.“

„Ich erwarte nun . . . .“ W. IX, S. 237.

*) Vgl. Tagebuch der Rückreise, Heft 19/20.

Castellana, Narni, Terni und Spoleto zunächst nach Foligno. Dort begeistert ihn im convento delle contezze die raphaelische Madonna „als ächt griechische klassische Arbeit“. Im Dom entzückt ihn an einer andern Madonna Raphaels „die süsse, stille, tiefe Raphaelische Empfindung“*). Zu San Nicolo ebendaselbst fällt ihm ein Altarblatt des umbrischen Meisters Niccolo Alunno auf. Er erwähnt es lobend: „Alles ist äusserst bestimmt und desswegen hart; hat aber viel Natur und Wahrheit in Gestalt und Ausdruck. Für die Geschichte der Mahlerey ist es ein wahres Kleinod.“**) Von Foligno geht es am 14. Juli weiter nach Assisi, Bastia und Perugia. Hier verweilt er, um vergleichende Studien über Peter Perugino und Raphael anzustellen. Er kommt zum Resultat, dass ersterer, wie er sagt, auf der Spur gewesen, aber er habe nicht durchgekonnt. „Er hat das Land der Schönheit lebendiger Gestalten nur geahndet. Raphael herrschte darin wie (ein) König; jener hat ihm den Weg geräumt und Fertigkeit beigebracht.“ Einen Raphael im Nonnenkloster zu Monte Luce, die Himmelfahrt Mariä darstellend, will er als eine Arbeit des Meisters aus seiner besten Zeit ansehen. Je mehr er das Bild betrachtet, desto mehr entzückt es ihn. „Ich kann nicht davon wegkommen, ich möchte Tage lang mit Wonne daran hangen. Hoher Göttlicher Jüngling der du warst Raphael! Empfange, Unsterblicher, hier meine heisseste aufrichtigste Bewunderung und nimm gütig meinen zärtlichen Dank auf!“ In Cortona (wo er am 16. Juli über Passignano anlangt) besichtigt er und bespricht eine Anzahl Gemälde Peters von Cortona. Auch eine Abnehmung vom Kreuz von Signorelli (1441—1523) bezeichnet er als „sehr brav gemahlt für die Zeit“. Von Cortona geht die Wanderung über Castiglione, Arezzo, Montevarchi, Figline nach Florenz.

*) Ardingh. II, 198 f., 200/01. Jetzt im Vatikan.

**) Niccolo di Liberatore (genannt Alunno) 1430—1502. Heinse bekundet öfter kunsthistorisches Interesse, wie Goethe. Siehe Grimm, Goethe. 1896, S. 255. In Foligno auch sieht er beim Cavaliere Gregori eine unvollendete heilige Familie Raphaels, „äusserst interessant, um die Art zu arbeiten von Raphael zu sehen“.

Am 18. Juli trifft er in der Hauptstadt Toskanas ein und bleibt bis zum 29. Juli. Seine alten Bekannten, die Venus von Medici und die tiziansche erregen erneutes Interesse bei ihm, auch die Niobegruppe. Wir sahen bereits, mit welcher charakteristischen Schwenkung er jetzt nach dem Idealen sucht, wie früher nach dem Natürlichen. Die ganze florentinische Kunstweise ist ihm zu realistisch, zu weit von seinem Schönheitsideal entfernt*). Zu den 12 Fresken Andrea del Sartos im Scalzo bemerkt er: „A. del Sarto hat ein sehr angenehmes völligliches Fleisch, viel Natur in der Zeichnung; und schöne Gewänder; an Gesichtsgestalt fehlt's ihm, wenn er nicht portraitirt, und diess hilft denn doch nichts, denn es fehlt ihm hernach immer an Ausdruck, wenn er ihn nicht auch gerad vor sich findet, um ihn zu portraitiren. Raphael ist über ihm unendlich. Er hat mit seinem Grau in Grau ein wunderbares Relief hervorgebracht und war gewiss ein grosser Meister . . .“ Und nun besinnt er sich, dass er einmal die niederländische Schönheit eines Rubens und ihre Berechtigung verteidigt hat. Er sucht nach den Quellen dieses naturalistischen florentinischen Stils bei Masaccio, Leonardo, Michel Angelo, del Sarto, Fra Bartolomeo, und da fällt ihm auf, dass die Künstler hier ja nicht so schöne Menschen vorfanden wie in Rom. Und er sieht den Zusammenhang: „Nach der Natur muss sich die Kunst richten; was sie nicht durch Schönheit zu Wege bringen kann, sucht sie durch Fleiss in getreuer Nachahmung zu ersetzen. Und weil diess natürlicher Weise doch immer nicht die tiefe Wirkung macht, die die Schönheit leicht durch sich selbst erregt, so trotzt sie darauf, und sucht ihren genauen Fleiss stolz zu zeigen. Diess sind die Quellen des Etruscischen und Florentiner Stils, die in allen Künsten dieselben sind, Poesie allein vielleicht ausgenommen. In der Baukunst können sie die Festigkeit nicht genug zeigen. Man betrachte ihren Hauptpallast Pitti; er ist mehr Festung als Wohnhaus. Er ist hässlich und man fürchtet sich darinnen zu seyn, wenn man besonders im

---

*) Siehe S. 106.

Hofe die grossen Quadern so prahlerisch herausstrotzen sieht. . . . Es ist ein entsetzlicher regelmässiger Steinhaufen ohne alle Grazie, Leichtigkeit und Schönheit . . ." Und ähnlich beurteilt er die Maler, wenn auch nicht gar so schroff ablehnend. Am David Michelangelos findet er viel Gutes. „Welch ein Unterschied aber", fährt er fort, „wenn man über Ponte Vecchio zum Ajax kömt, der den Patroklus hält. Hier fühlt man das Vollkommene der Form so recht, wo nichts fehlt und nichts überflüssig ist, die eigentliche Schönheit."

Am 30. Juli gelangt Heinse über Scarica l'Asino nach Bologna. Am San Petronio, der schönsten gotischen Kirche Italiens, bewundert er die mehrste Harmonie, Heiterkeit und Majestät. Er nennt sie „ein herrliches gothisches Gebäude, erhaben und voll freiem Raum. Sie macht ein Oblongum und hat nicht das fatale Kreuz"*). Den Eklektikern, die in der Bologneser Pinakothek so stattlich vertreten sind, steht er jetzt viel kritischer gegenüber als vor zwei Jahren, da er gen Rom zog. Der bethlehemitische Kindermord Guido Renis ist ihm nun geradezu eine „verwirrte Komposition", Raphael nachgeahmt. Einen Petrus desselben Guido**) fertigt er ab mit den Worten: „kein ächtes grosses reines Kunstwerk, das die Natur wahr und schön ohne Künsteley zeigt". Ähnlich urteilt er über andere. Selbst die heilige Cäcilie Raphaels, der Goethe einige Jahre später so grosse Begeisterung schenkt***), muss sich gegen früher eine merkliche Herabsetzung gefallen lassen. „Übrigens sind die Gestalten nicht so würdig und schön als sonst sie Raphaels Phantasie schafft . . . bei weitem keins von seinen besten Werken", urteilt er von ihr. Es ist die Klimax seiner idealisierenden Kunstauffassung, die sich hier bekundet.

---

*) Die Kreuzform kann er durchaus nicht leiden. Sie streitet ihm gegen das erste Gesetz der Baukunst, einfache Zweckmässigkeit. Bei San Petronio kam das Querschiff nicht zur Ausführung.

**) Damals im Palast Zampieri, jetzt nicht mehr.

***) Grimm, Raphael, 3. Aufl., S. 254 f. Siehe auch Hildegard, W. III, 133.

In Ferrara thut er die alte romanische Domkirche als „schlechtes gothisches Gebäude“ kurz ab, während ihm der grossartige Renaissancebau der San Giustina zu Padua sehr imponiert: „Sie ist eine der fürtreflichsten (Kirchen) von ganz Italien und eine der schönsten im Kreuze . . . die Theile gehen leicht zum Ganzen über; diess macht, weil nur ein grosses weit gewölbtes Schiff ist . . .“ Es ist die ästhetische Einheit in der Vielheit, die er hier findet. Das Altarblatt Paolo Veroneses, das Martyrium der heiligen Justina vorstellend, ist ihm eine verwirrte Komposition*). In der Scuola del Santo begeistern ihn die Antonius-Fresken Tizians zu einem Lobe der wunderbaren Dreistigkeit und Fertigkeit, der frappanten Bestimmtheit und Wahrheit des Landschaftlichen. An der Zeichnung der Hände und Füsse macht er Ausstellungen.

Am 2. August kommt Heinse in der Lagunenstadt an. Eine Woche hält er sich darin auf. Sein Gesamteindruck des Städtebildes ist ungünstig. „Schön ist es nicht; die spitzen Thürme und paar Kuppeln sind ein Elend gegen Rom, Neapel und Genua.“ Aber in der Architektur räumt er Venedig doch den ersten Rang nach Rom ein. Ja, er sieht die eigenartige geschichtliche Entwicklung des baulichen Charakters der Dogenrepublik, wenn er bemerkt: „Hier ist nicht nur ein Stil, sondern man sieht darin die Geschichte derselben der neuern Jahrhunderte. Und so etwas ganz elendes, wie zuweilen in Rom, findet man hier nicht Man sieht immer, dass ein Senat von vielen Personen herrschte.“**) Und er muss doch zugestehen, dass die Markuskirche mit ihren fünf Kuppeln etwas Feierliches habe; im Ganzen herrsche Altväterisches, was gut zu unserm Glauben passe.

Die venetianische Malerei zieht ihn durch ihre kräftige Farbigkeit an. „Der Bellino von S. Zaccaria“***), so schreibt

*) Über die herrlichen Fresken Mantegnas in der Cappella SS. Jacopo e Christoforo und gar über diejenigen Giottos in der Arena verlautet nichts.

**) Vgl. Ardingh. I, 40 ff.

***) Madonna mit Heiligen, eins der bemerkenswertesten Gemälde Venedigs. 1797 nach Paris entführt, 1815 zurückgebracht.

er, „ist ein sehr interessantes Stück für die Geschichte. Die Venezianische Schule hat einen sehr braven Vorsteher gehabt. In den Figuren ist eine ähnliche Art Stil, wie bey Peter von Perugia, nur noch mehr Wahrheit und etwas Grösseres. Welch' ein Kopf ist hier der Alte linker Hand! er würde Tizianen selbst Ehre machen, so kräftig ist er gemahlt und so warm und feurig.“ Tizians Peter der Märtyrer entzückt ihn aufs höchste*); ebenso dessen „Maria als Kind zum Tempel gehend“ in der Scuola della Carità**). Trotz aller Farbenpracht aber, die er bei Paolo Veronese bewundert (Konzerte von Farben ohne bestimmte Gedanken und Empfindungen nennt er's), trotz des blühenden, völliglichen, nackten Fleisches, erscheint ihm seine Art doch nur als Manier. Von seinem Hochzeitmahl sagt er treffend, es sei erzählt wie eine spanische romantische Novelle***). Doch urteilt er im Ganzen über die Venetianer, soweit sein Ideal von Malerei in Betracht kommt, wenig anerkennend. „In Tintoretto ist viel Feuer“, so äussert er sich, „in den Gruppirungen und bey manchen Köpfen ein Tizianisches Colorit. Seine Gestalten ausser Portraiten sind gleichfalls nur Manier. Überhaupt kenne ich keinen Venezianer, der die Gabe gehabt hätte, Gestalten zu schaffen; im Hohen der Kunst stehen sie tief unten.“†) Und merkwürdig, in der Gemäldesammlung der Akademie findet er „eine kleine aber herrliche Sammlung von Flamändern“, und bespricht Genrestücke von Gerard Dou, Teniers und andern. Es ist, als ob er alle seine Formeln von der Idealschönheit vergessen hätte und sich des frischen unmittelbaren Realismus in ihnen erfreue, ohne es zu sagen.

Völlig uneingeschränkt lobt er nur, was antik ist, oder wenigstens ihren Geist atmet. Das antike Viergespann entlockt ihm das Bekenntnis, die Pferde seien in ihrer Art so

*) Ardingh. I, 70 f. Die Beschreibung ist auch deswegen interessant, weil das Gemälde am 16. 8. 1867 ein Opfer der Flammen geworden ist. Es befand sich in San Giovanni e Paolo.

**) Ardingh. I, 27.

***) Ardingh. I, 24 f.

†) Werke von Giorgione und Bassano erwähnt er anerkennend.

schön wie die Menschengestalt der antiken Natur. Auch Goethe ward von diesen Rossen hingerissen. Heinse findet es lächerlich, wie die jetzigen armseligen Künstler behaupten wollten, zu sagen, dass die Alten nicht verstanden hätten gute Pferde zu machen. Verocchios Reiterstandbild des Bartolommeo Colleoni aber, das herrlichste seiner Art in Italien, ja vielleicht in der Welt, existiert für ihn ebenso wenig, wie nachmals für Goethe. Im Pallast Farsetti interessiert ihn die reiche Sammlung von antiken Statuen in Gipsabgüssen. Er stellt Betrachtungen an über Original und Abguss, und sieht, dass so mancher Zug verloren geht, entstellt oder gar verzerrt wird. „Mit einem Wort, es sind doch weiter nichts als Übersetzungen; und es fehlt ihnen überhaupt das Lebendige, reiche, frischere des Marmors und die Art des Künstlers zu arbeiten; wo oft selbst die Meisselschläge starke Wirkungen machen. Der Abguss trägt immer das todte der zu mechanischen plumpen Arbeit an sich.“ *) Sein Studium der antiken Plastik, überhaupt der Antike in Rom hat Früchte getragen, das erweist sich auch in seinem grossen Interesse für Palladio. Dieser zieht jetzt ein Hauptaugenmerk auf sich. Zwar schreibt er den Palazzo Corner della Cà grande (Pallast Cornaro) irrtümlich dem Palladio zu. Dies Werk des Sansovino hält er für den schönsten Palast nach dem Palazzo Farnese, „die Facade mit ihren jonischen und korinthischen Säulen und bäurischem Unterstock (Rustica) strahlt mehr noch und macht einen glänzendern Eindruck als selbst der P. Farnese. Wenn dieser dem Caesar gehörte, so müsste der von Cornaro der Kleopatra seyn. Ein wahres klassisches Werk wo nichts zu viel und nichts zu wenig ist.“ Von der schönsten Reinheit, ganz klassisch und als die schönste Kirche

---

*) „Herrlich in Ausdruck und wirklich fürtreflich“, sagt er von der Leda mit dem Schwan an der Markusbibliothek und knüpft daran folgende für Heinse etwas seltsam klingende moralische Erwägung an: „Unanständig bleibt es immer, die Leda mit dem Schwan, eine pure platte klare Unzucht, so an die Thür hin zu stellen; und zeigt entweder, dass die Venezianer kein Gefühl für Kunstwerke haben, oder über alle Moral und Schaam in diesem Stück weg sind.“

Venedigs erscheint ihm die von Palladio erbaute Kirche al redentore. „Er hat nur wie scherzend aus Nachsicht, wie ein grosser Mann Kindern, ihr eine Art Kreuzform gegeben“, bemerkt Heinse, um über die ihm unleidliche Kreuzform hinweg zu kommen. Von desselben Meisters Kirche San Giorgio Maggiore weiss er auch nicht genug Rühmendes zu sagen, er bezeichnet sie als die schönste Kreuzgangskirche, die er noch gesehen habe. Ein von Palladio erbauter Saal der Scuola della Carità erscheint ihm als „ein wie klassisch Werk“. Nur an der Fassade von San Francesco della Vigna übt er ernste Kritik, er findet die kleinen Säulen auf den hohen Säulenstühlen der grossen Colonnen an der Thür und die gehälfteten Pilasterchen geradezu abscheulich. Man könne nicht glauben, dass es von Palladio selbst herkomme*).

Einen der schönsten Tage seiner Reise gewährt ihm Palladio zu Vicenza, wohin er über Padua von Venedig am 7. August reist. Ein Bau erscheint ihm immer schöner als der andere. „Eine heitere Seele voll des fürtreflichsten des Alterthums mitgetheilt von sich und diesem, so viel sich schicken konnte seinen Zeitverwandten.“ Das Teatro Olimpico daselbst interessiert ihn als ein interessanter Versuch, die Antike im Theaterbau zu beleben, aber an seiner Zweckmässigkeit hat er viel auszusetzen, es sei auch viel zu klein. An der berühmten Basilica, die er richtig als ein Jugendwerk Palladios erkennt, fällt ihm besonders der Ratssaal als herrlich gross auf. Die Brücke über den Bacchilione nennt er „eine der schönsten Sachen die er je gemacht hat“**).

Am 8. und 9. August geht es weiter nach Verona. Die Werke des Sammichele daselbst, der sich auch nach den Antiken gebildet habe, erscheinen ihm als noch origineller denn die Palladios. Die Porta Stuppa beschreibt er als „ein wahres Meisterstück, ganz klassisch, wodurch sich S. Michele unsterblich gemacht hat“. Weniger schön, aber einheitlicher

---

*) Die Kritik ist nicht unberechtigt. Das Unvollkommene erklärt sich aber aus der Baugeschichte.

**) Am Ponte Rialto in Venedig bewundert er den für die damalige Zeit kühnen Bogen als technische Meisterleistung.

sei die Porta Nuova. Es fällt ihm auf, dass in Verona so viel im gotischen Stil gebaut ist. San Zeno, der ehrwürdige romanische Bau und die interessanteste Kirche Veronas, muss ihm gefallen haben, er notiert über sie „ein gutes gothisches Gebäude“, die Goethe später als „dunkles Alterthum“ den palladischen Werken gegenüberstellt*). Die Himmelfahrt Mariä im Dom, von Tizian, gilt ihm als keins seiner besten Gemälde.

Über Peschiera kommt er am 10. August nach Brescia. Er vergleicht die beiden Dome, den alten und den neuen mit einander**). Der neue behagt ihm garnicht, er sei in der verzagten geleckten Manier aller neuern Kunst gebaut, wo keine Form frei und schön sich zeige. „Der kleine alte Dom daneben ist ein ganz ander Werk, obgleich klein und hat mich herrlich mit seiner originellen Bauart überrascht.... Es ist augenscheinlich, dass dieser Dom auf einen alten Tempel angelegt ist; der Gedanke allein wäre für die gothischen und modernen Zeiten zu original und zu schön ... Wunderbar ist indessen, da die Kirche so ganz einzig in ihrem Plan ist, alles schreibt, und noch Niemand darüber, so viel ich weiss, geschrieben hat.“***) Im Volkmann steht allerdings nichts von ihr. Aber feines Gefühl und grosse Unbefangenheit für seine Zeit wird man nach diesen Auslassungen Heinses auch für die Architektur ihm nicht absprechen können So fast ausschliesslich antikisierend wie Goethe ist er jedenfalls nicht.

*) Heusler, Goethe und die it. Kunst S. 10. Goethe, Briefe an Frau von Stein, Schr. der Goetheges. II, 87.

**) Der neue Dom wurde 1604 von Giovanni Lantana begonnen und ist für die Zeit merkwürdig einfach. Der alte Dom ist eine der seltenen Rundkirchen mit Kuppel, wahrscheinlich noch aus lombardischer Zeit.

***) In S. Afra sieht er die Ehebrecherin Tizians und lobt sie sehr. Den Procaccini ebendort nennt er affektiert und die Farbengebung in der Taufe S. Afras von Bassano ist ihm „ganz widrig“. „Die 2 Battoni in a la Pace sind in seiner gewöhnlich seichten Art, und wie die meisten neuern Sachen.“

Doch Heinse hatte nicht nur Augen für die Kunst. Sein Reisebericht enthält die frischesten Landschaftsschilderungen, die man sich denken kann*). Der Gardasee entzückt ihn: „Etwa eine Miglie von Peschiera erblickt man den See di Garda, einen der reizendsten vielleicht auf der Welt, so prächtig und schön erheben sich nach und nach die Gebürge dahinter herum in frischen zauberischen Farbentönen von Dunkel und Braun und Luft. Die Konture sind schon schroffwinklicht und heftig abwechselnd mit Zacken und Rissen, und die grossen Massen ragen gigantisch einzeln zum Himmel. Unten liegt still und blinkend und ruheklar und hell der See in lieblichem, wollüstigen, fruchtbaren Grün der Bäume und mildem Schooss der Erde.“ Man beachte wie charakteristisch Heinse und wie subjektiv er belebt. Zu Peschiera schreibt er: „Die Beleuchtung war diesen Morgen ein hohes Zauberstück von Licht und Schatten, die Felsen stark im Lichte doch mit Dunst gedämpft, die Insel im Schatten machte einen reizenden Kontrast mit ihren mächtigen Lokalfarben, und so der See mit seinen mächtigen Meereswellen.“ Aber auch dem Reize der Poebene entzieht er sich nicht. Als er am 11. August von Brescia nach Crema wandert, notiert er sich in seinem Heft darüber: „ergötzend anzusehen, obgleich nicht mahlerisch. Was geht den Naturmenschen aber das Bedürfniss der Kunst an, die keine Fläche wahr vorzustellen im Stande ist, wo nicht Berg und Hügel die Leinwand voll macht“. Man sieht, wie sich die Vorstellungen des Malbaren für die Landschaft geändert haben.

Über Crema und Lodi wandert Heinse am 13. August in Mailand ein. Im Verlaufe der Arbeit ergab sich bereits die Gelegenheit, von Heinses Urteil über den dortigen gotischen Dom zu sprechen**). Aber die Verzierungen behagen ihm ästhetisch allerdings nicht. Die unzähligen Fialen entlocken ihm den Vergleich mit Igelborsten. Die Verzierungen seien

---

*) In Umbrien und Toskana interessiert ihn das Landschaftliche fortwährend.

**) Siehe über Architektur S. 108.

so recht für alte Weiber und dumme Bauernbuben, überhaupt im Sinne des gläubigen, dummen Volks. Das historische Verständnis für die abenteuerliche Überladung mit Statuen und Verzierungen konnte Heinse nicht haben, das konnte ihm nur die Baugeschichte geben. Aber es liegt doch eine wirklich eindringende, verständnisvolle Bemerkung Heinses in den Worten des aufgeklärten Sohnes des 18. Jahrhunderts:

„Mit den Thüren vorn im antiken Geschmack zu dem krausborstigen Gothischen stellt es so recht die christliche Religion bis auf unsere Zeit vor; und was Calvin und die Berliner und andere neuere Pharisäer daran gekünstelt haben. Eine grössere Anzahl von Wechselbälgen giebt's wohl nicht so beysammen, als die Statuen in und ausser dieser Kirche ausmachen. . . . Gestehen muss man gewiss, dass ein solches Gebäude ganz anders zum christlichen Glauben passt, als die Peterskirche von Rom und die Rotunda: wo man sogleich sieht, dass die Leute, die es bauten und bauen liessen kein Quentchen Überzeugung von ihrer Religion hatten. Diese hingegen zeigt nichts in ihrem düstern Chor und schwachen, spitzen Bogenwinkeln, und ungeheuren Säulen ohne lebendige Form und dem Haufen Unsinn von Verzierung, als Hölle, Tod und Verdammniss, und einen erschrecklichen Gott der jeden kleinen menschlichen Fehler mit ewigen Qualen straft, und eine rasende Menge Tröpfe, Fantasten und Betrüger. Inzwischen macht er immer besonders im Anfang eine sehr starke Wirkung auf jeden, wegen seiner kolossalischen Höhe, dem freyen Raum, der durch die Säulen weit weniger als die Pilaster gehemmt wird, und wegen des düstern Lichts der gemahlten Fenster, zumal hinten im Chor: und der Plan überhaupt ist einfach und hat nichts anstössiges im ersten Blick.“

Nach dieser für seine Zeit sehr verständigen Beurteilung des Doms mutet uns Heinses Besprechung des berühmten Abendmahls Leonardos da Vinci, namentlich im Vergleiche mit der grossen Beschreibung Goethes, matt und nüchtern an. „Wie es frisch war, muss es gewiss erstaunliche Wirkung gemacht haben. Die Gestalten alle sind verschieden, und jeder Apostel hat nach seinem Charakter gehörigen Ausdruck; es sind sehr herrliche Köpfe darunter; besonders aber macht der Judas einen frappanten Kontrast mit allen andern. Der zur Linken Christi, der die Hände ausbreitet ist fürtreflich. Christus selbst thut wenig Wirkung, doch

stört er nicht. Das Gemählde ist sehr verdorben worden durch Ausbessern. Die Köpfe linker Hand sind ganz matt. Der beste Kopf bleibt immer Judas; Johannes sinkt in Ohnmacht. In Öl gemahlt; über Lebensgrösse die Figuren." Die Gliederung zu Dreien, die Goethe so sinnvoll in dem Meisterwerk erschaute, so dass man dasselbe gar nicht mehr anders betrachten kann als mit seinen Augen, sah Heinse also nicht, sie wurde ihm wenigstens nicht deutlich. Vielleicht war es der malerische Zustand, der für ihn den Ausschlag gab, denn an einem Tizian der Kirche Santa Maria delle Grazie rühmt er gleich danach die „feurige, heroische Farbenmusik."

Über Gatta, Gera, Pizzighettone und Astorre trifft er am 18. August in Cremona ein*). Den romanisch gotisierenden Dom in Cremona bezeichnet er als „ein ganz ordentliches

---

*) Heinse machte in Mailand die Bekanntschaft des Malers Martin Knoller (vgl. Otto Harnack, Deutsches Kunstleben in Rom S. 40), eines Schülers von Mengs, der in Mailand wirkte. „Martin Knoller kennen lernen, einen Tyroler Mahler nahe bey Botzen gebürtig . . . . ist beständig hier geblieben; hat viel Praktik in der Frescomahlerey, ist aber ein armseliger Sünder übrigens, ohne wahre Gestalt und Charakter und mahlt bloss als Handwerk; und als solche Arbeit lässt sich's noch sehen. In Tyrol ist alles voll von ihm . . . Knoller rühmt sich von Winckelmann geschätzt worden zu seyn, und hat noch Briefe von ihm, vermuthlich wie man solche Leute schätzt, zum Gebrauch, um Exemplare von Monumenti antichi inediti zu Markte zu bringen."

Was Heinse bei der Gelegenheit von J. H. W. Tischbein erzählt, wird er von Knoller wohl erfahren haben: „Tischbein hat sich hier erbärmlich schlecht und dumm als ein wahrer Simplicius aufgeführt. Wollte mit Portraitiren Geld verdienen und den Grafen Wilczek mahlen, dieser aber durch die Probe eines Bildes seines Kammerdieners erschreckt, liess ihm die Thür weisen. Er hatte Geld und brauchte sich also nicht so preiszugeben. Bei Franchi wollte er in die Akademie gehn. Man spottete über seine Zeichnungen. Beim Knoller wollte er das Componiren lernen, weil er bisher nur Portraite gemahlt hätte. Welche Einfaltspinselstreiche für einen, den Lavater und Göthe in Deutschland rühmen und preisen! Warum sich so prostituiren und nicht gerad nach Rom zu seiner Bestimmung zu gehn!"

wohlerhaltenes gothisches Gebäude ohne besondere Verwegenheit". Vom 19. bis zum 20. August geht die Fahrt von Cremona über Bozzolo nach Mantua. Drei Namen geben Mantua seinen ausgeprägten künstlerischen Charakter, Leon Battista Alberti, der florentinische Theoretiker und Architekt, sodann Andrea Mantegna und Giulio Romano. Das Hauptwerk Albertis, die Kirche San Andrea, notiert er sich in sein Heft als „schönes Gebäude und gute Proportion". Zu S. Maria Vittoria entflammt ihn eine Madonna Mantegnas zum begeistertsten Lobe. Er steht nicht an, das Gemälde als unter die seltensten und vorzüglichsten in Italien gehörend zu bezeichnen. Und dann folgt eine Anerkennung der drei hervorragenden Quattrocentisten. „Die drey grossen Lichter der Mahlerey, Raphael, Coreggio und Tizian haben gewiss ausserordentliche Meister gehabt; wenn man Peter von Perugia, Mantegna, und Johann Bellini hätte wieder jung als Kinder machen können, ihnen die quellende Lebenskraft, die Lust und Wonne der ersten Zeiten, den Adlerflug der Phantasie zu aller ihrer mühseligen Erfahrung geben können, die sie diesen wie zum Geschenk auf einmal ertheilten; so würden sie gewiss nicht sehr von denselben abstehen." Es ist wie ein vorzeitiges Aufflackern historischen Verständnisses, wenn er das so sehr gepriesene Madonnenbild Mantegnas dann wiederum sinnend betrachtet und in die Worte ausbricht: „Dieses Bild hat mir recht innige Freude gemacht; es ist so viel Naivetät, Wahrheit und süsses Religionsgefühl und zugleich kriegerisches Wesen der damaligen Zeit darin. Ein ächtes Kernstück, das das Gepräge der damaligen Sitten und Denkungsart recht an sich trägt."

Fast scheint es, als ob er in Mantua seinen Schönheits- und Vollkommenheitskanon in die Tasche gesteckt hätte. Diese unmittelbare Wirkung Mantegnas spricht dafür. Aber bei Giulio Romano, der ihn vor allem beschäftigt, holt er ihn doch gelegentlich einmal hervor. Es stört aber nicht. Denn man merkt es: Giulio Romano, dieser hochbegabte aber zügellose, intensiv sinnliche Künstler, ist ihm kongenial wie kein zweiter. Und er lässt seinem Entzücken über ihn freien

Lauf. Er verteidigt ihn gegen Mengs „Es ist in der That ganz lächerlich, wenn ein Mengs, der alles mit unaufhörlichem Fleiss und ewiger Mühe erzwang, von einem so feurigen und verwegenen Menschen wie Giulio sagt, er habe einen pennello timido und gusto freddo gehabt.“ Über 17 Seiten widmet er ihm, eng geschrieben, in seinem Reisetagebuch und veröffentlicht die Aufzeichnungen über den Mantuaner Aufenthalt und über Giulio Romano später im Deutschen Museum*). Er ist wieder einmal mit seinem ganzen Herzen dabei, das fühlt man. Er studiert Giulios Porträt und entdeckt an ihm um den Mund einen satyrhaften Zug**). Die Vorliebe für wollüstig-erotische Darstellungen und Faunsgestalten trifft auch Heinses Geschmack. Mit Behagen verweilt er bei der Ausmalung der wollüstigen Darstellungen des Römers. Er charakterisiert ihn höchst treffend. Er ist ihm „voll Kraft und Pracht und Herrlichkeit, zu viel Feuer und Ungeduld, um ein vollkommener Mahler zu seyn; . . . voll Natur und Leben; hätte er mehr Geduld und Praktik in der Farbe gehabt und sich mehr auf Wahrheit und Verschiedenheit der Gestalt gelegt: so wär er gewiss einer der ersten Meister geworden. So aber hat er die Mahlerey nur flüchtig getrieben, und sich meistens mit Bausachen abgegeben.“ Als ein majestätischer Bau erscheint ihm, obwohl etwas überladen, der Palazzo de Te***), ein Werk G. Romanos, und von den

*) Jahrgang 1787, I. Band S. 24—48. „An Herrn Geheimenrath Jakobi zu Düsseldorf. Mantua den 21. August 1783.“

**) Etwas Satyrhaftes hat auch das Porträt Heinses in Schobers Biographie; das Bild stammt aus Lucaes Buch „Zur organischen Formenlehre“.

***) Ein gutes Urteil giebt Heinse auch über den Dom ab, der aber nur zum Teil G. Romanos Werk ist. Auch hier giebt nur die Baugeschichte das richtige Verständnis. Heinse sagt unter anderm: „Die Kuppel hat eine schöne Form und gute Proportion; aber im Ganzen ist doch ein noch unverdautes antikes Wesen . . . dass vollends der Chor gewölbt ist, macht völlig eine Dissonanz bitter und herb entsetzlich wie eine übermässige Octave. Überhaupt ist es ein blosses schönes Gebäude, ohne einen Funken Religionsgefühl und ächter Erhabenheit. Im Jahre 1756 hat man eine neue Facade daran gekleistert, wogegen doch Giulio Romano noch ein Gott ist.“

grossen Fresken darin, namentlich in der Camera di Psiche, urteilt er, könne man mit Recht sagen, dass Giulio sein Mütchen gekühlt und seinen Genius habe austoben lassen, alles sprudele von Leben und Feuer. „Mit seinen Farben die Sachen langsam und geduldig bis zur Natur zu treiben wäre ihm zu dieser Zeit gewiss Marter und Höllenpein gewesen; auch hat er diess kaum hier und da versucht.“ Den höchsten Preis aber erteilt Heinse den Fresken Giulios in der Sala di Troja im Palazzo ducale, in denen meistens Szenen aus den homerischen Epen dargestellt sind. An dem Laokoonbilde lobt er die Gruppierung, sie sei ganz meisterhaft und weit herrlicher als die der Statuen! Das höchste Lob, was er überhaupt geben kann, bekommen diese Bilder. Sie kommen selbst im Vergleich mit der Antike nicht zu kurz. „Unter diesen Bildern sind viel klassische Figuren voll Schönheit in der Form der Theile und den Conturen, die Gruppen sind meistens mit wunderbarer Erfindungsgabe ausgedacht . . . Es gehört unter das fürtreflichste, was die neuere Kunst aufzuzeigen hat; es ist gewiss die genievollste Nachahmung der Alten.“ Man verspürt in allem, was Heinse über G. Romano sagt, etwas von dem Geiste, in dem einst der Rubensbrief geschrieben wurde. Das macht, dieser Römer spricht zu seinem Temperament und kommt seinem wollüstigen Hange bis zur höchsten Potenz entgegen*).

Und seltsam genug, hier in Mantua, während er seine

*) Übrigens können die künstlerischen Qualitäten des Giulio Romano nicht gering sein, wenn man einmal von dem erotisch Sinnlichen, das ihm immer wieder tadelnd vorgehalten wird, absieht. Auf Asmus Jakob Carstens hat der Römer einen mächtigen Eindruck gemacht. Auf seiner ersten italienischen Reise schreibt er von den Fresken Giulios: „Diese Malereien waren ganz für mein Gefühl, gross, voll feuriger Phantasie und von geistreicher Erfindung, ernst und kräftig im Styl.“ K. L. Fernow, Carstens Leben und Werke ed. Riegel S. 65. Riegel hat auch einen Einfluss Giulios auf Peter Cornelius konstatiert. H. Riegel, Cornelius der Meister der deutschen Malerei.

Der Aufsatz Heinrich Meyers über G. Romano in Goethes Propyläen hält den Vergleich mit Heinse nicht aus.

Schritte nordwärts wenden will, der deutschen Heimat entgegen, unfern von den deutschen Alpen, tritt ihm noch einmal Peter Paul Rubens in einigen Meisterschöpfungen entgegen. In der Jesuitenkirche sieht er drei Bilder von ihm (sie befinden sich jetzt in der Bibliothek des Liceo). Die letzte Gemäldebeurteilung Heinses auf italienischem Boden gilt ihnen. Ich gebe die Stelle hier wieder:

„Die drey Bilder von Rubens in der Jesuiterkirche gehören unter das beste, was von ihm in Italien ist. Die Verklärung Christi hat weit mehr mahlerisches in Farben und Beleuchtung, als die Raphaelische; aber das hohe und himmlisch wahre in den Köpfen fehlt freylich, obgleich sehr kräftige und feurige darunter sind, besonders unter den Zuschauern. Rubens hat inzwischen Raphaelen stark nachgeahmt, im Besessenen, im Mann der ihn hält, in der Frau, die neben diesem kniet, in den Aposteln, und überhaupt in der ganzen Anlage. Es ist, als ob ein guter Clavierspieler ein klassisch Werk zu Hause mit eignen Erfindungen und Verzierungen nachphantasirt. So macht es freylich ein besser Ganzes fürs Auge; aber nicht für die Geschichte, und die Seele; denn Christus musste gewiss in seiner Verklärung entfernter seyn als dass die Strahlen derselben bis auf die Scene mit dem Besessenen herunterbrechen konnten."

Es ist bezeichnend für die Umwertung, die Heinse in Italien vollzogen hat. Allerdings malerisch ist er, dieser Rubens, das muss er zugestehen, mehr als Raphael. Aber im Idealen, im „Hohen der Kunst" kommt er nicht mit, es ist schliesslich auch nur Manier bei ihm, das ist das Fazit über Rubens. Es ist typisch für Heinses Auffassung jetzt. Jenes abstrakte Schönheitsideal, das die Griechen einmal verwirklicht hätten, steht im Mittelpunkt seines ästhetischen Denkens. Noch einmal formuliert er, wie er sich das Verhältnis von Ideal und Natur in der Kunst denkt. Es lässt sich allerdings wenig genug dabei denken, aber es ist der Kompromiss, den er machen muss in diesem Dilemma zwischen Verstand und Empfindung. In diesen Tagen schreibt er nämlich gewissermassen abschliessend und auch dem sonnigen Lande, dem er jetzt den Rücken kehrt, eine Reverenz machend:

„Es bleybt dabey: Kunst, wenn sie gut seyn soll, muss die Natur um sich nachahmen, sonst kann sie platterdings nicht täuschen, und nichts neues wahres hervorbringen. Raphael, Correggio, und Tizian dadurch gross, und von einander unterschieden: bloss antikische Meister durch das Gegentheil mittelmässig und klein. Die höchste Kunst, das ist, die diejenigen täuscht und entzückt, die die vollkommene Natur kennen, bleibt desswegen immer auf das glücklichste menschliche Klima (wo wenigstens sechs Monate des Jahrs der Himmel beständig heiter ist) und die freyeste Regirungsverfassung eingeschränkt; und diess Naturgesetz wird keine nordische Eitelkeit und Akademie umändern." *)

Es steht unumgänglich fest für ihn, dass jenseits der Alpen die bildenden Künste nicht gedeihen können. Als er den tirolischen Bergen entgegenzieht, schreibt er in sein Heft, dass die welsche Nation das ästhetische Volk sei, die Deutschen und Engländer wegen ihres Phlegmas philosophische Nationen. Und dabei beruhigt er sich. Goethe kam mit derselben Ansicht wieder in seine deutsche Heimat.

Am 21. August bricht Heinse von Mantua auf. Ueber Verona marschiert er im Thale der Etsch, später des Eisack (also die Route der heutigen Brennerbahn) nordwärts. Von der Majestät der Alpenwelt fühlt er sich wie einst auf der Herfahrt hingerissen. „Die Berge sind meistens sehr mahlerisch in ihren Tiefen und Konturen, und machen die schönsten Formen; besonders trift man einzelne ungeheure Pyramiden an, die die Natur von selbst gewiss weit prächtiger und majestätischer als die Ägyptischen gebildet hat; man sieht wenigstens, woher diese ewige Form ihren Ursprung hat. Es ist eine Lust anzusehen, wie sich die Natur selbst zerstört, um sich wieder zu verjüngen." Ein Hauch von Heimatsgefühl, ein bescheidener Ansatz von Stolz auf nationale Eigenart durchzieht seinen Vergleich von Deutschland und Welschland, deutschem und italienischem Wesen. „Sobald man in Deutschland herüber tritt, fühlt man eine ganz neue nahrhaftere und frischere und rauhere Region, die alle Sinnen

*) Vgl. Deutsches Museum 1787, I. Bd. S. 46.

angreift; wie noch so ganz anders zu Roveredo! Diess geht durch alles bis auf die Bäume; und so macht das Ganze bis an den Belt eine ganz eigenthümliche Sphäre aus, die wenig mit Frankreich und noch weit weniger mit Welschland gemein hat, wo alles trocken, zart und fest, und fein ist; hingegen hier alles saftig frisch und steif oder plump, aber stark und mächtig und freynakicht." Ein eigenartiges, ein charakteristisches Bekenntnis macht er beim Beobachten dieser Bergungetüme. Er bekennt sich zur vulkanistischen Theorie der Erdentwickelung; sie entspricht seinem Wesen genau so sehr, wie Goethen der Neptunismus, zu dem er sich bekennt, der langsam, organisch und ruhig die Erdoberfläche gestaltet. Heinse sagt nämlich:

„Besonders ist der Berg Castelruth (zwischen Botzen und Brixen) fürchterlich prächtig. Alles ist Granitfelsen, und roher Porphyr. Mir scheint es ganz unleugbar, dass dieser Stein vom Feuer erzeugt ist; die Form der Berge selbst, und die Theile die ihn zusammensetzen, und die zarten Schlacken von Brand darin können unmöglich vom Wasser herkommen. Vielleicht, und wohl gewiss werden sie tief im Innern der Erde erzeugt vom Centralfeuer, ohne eigentliche Vulkane gewesen zu seyn, und sind durch eine undenkliche Reyhe von Jahrtausenden endlich nach und nach zu dieser Höhe gestiegen, wo sie nun, vom Regen des Himmels aufgelöst, einstürzen und von den Flüssen zu Sand zermalmt werden. . . . So wunderbar herrlich und einfach und ewig sind die Wirkungen der Natur."

Über Botzen, Brixen, Mittenwald, Sterzing und den Brenner gelangt Heinse am 26. August nach Innsbruck. In der Hofkirche besichtigt er das Grabmonument Kaiser Maxens I. von dem Holländer Alexander Colins. Die Marmorreliefs erkennt er zwar als fleissig ausgearbeitet an, aber von Erfindungsgeist sei eben nicht viel daran zu sehen, von idealischer Gestalt garnichts, doch habe es wegen der Porträte Verdienst. „Es bleibt diess indessen vielleicht das wichtigste Monument, das die Deutschen aufzuweisen haben." Dann heisst es weiter: „Um diess Monument herum stehen 20 grosse Statuen in Bronze, von Fürsten und Prinzen und Frauen und Prinzessinnen aus dem Hause Österreich. Ihr Haupt-

verdienst besteht auch darin, dass die Köpfe Porträte, so aus dem rohen weg sind; und noch sind sie gut wegen der Kleidung.“ Ein starkes Stück, dieses Lob der Reliefs und daneben diese matte Erwähnung der berühmten Standbilder der Habsburger, darunter Peter Vischers Theoderich und König Arthur. Doch darf uns das nach dem Frühergesagten nicht mehr Wunder nehmen.

Von Innsbruck geht's nach Augsburg. Am 29. August ist er dort, und die Häuser gefallen ihm konstruktiv ganz gut, aber ihre Verzierungen und Bemalungen nennt er abscheulich, kindisch, zwecklos und erbärmlich. Das Rathaus sagt ihm zu als „ein prächtig Gebäude mit schönen Sälen . . . es stecken viel Fratzenmahlereyen darin; doch auch ein schön Stück von Lucas Cranach, Simson und Delila.“ In Privatsammlungen findet er eine Anzahl Niederländer und Deutsche, die ihm zusagen. Den Ruisdael beschreibt er: „herrlich die Eichen, der Wasserfall, die Luftperspectiv der Ferne, die Beleuchtung des Hügels unter den Bäumen; alles wahr und deutlich gefasst wie die Natur“.

Von Augsburg wendet er sich nach München. Vom 30. August bis zum 4. September verweilt er dort, hauptsächlich wohl wegen der kurfürstlichen Galerie*). Ausführlich beschreibt er einige Domenichinos, ferner Stücke von Giorgione, Tintoretto, die berühmten Murillos, ferner Sachen von Poussin, Rembrandt, Rubens, Gerard Dou, Daniel da Volterra, van Dyk. Herkules und Omphale, und Herkules seine Söhne und die des Iphiklus ins Feuer werfend, beide von Domenichino**), beschreibt er sehr eingehend und sein Endurteil über sie lautet: „Beydes sind in der That hohe Kunstwerke.“ Rembrandts Christus im Tempel reisst ihn zu folgender Anerkennung hin: „Sechs Alten wunderbar, er bringt alles nacheinander in die Seele mit seinem Clair obskur, und verwandelt ganz die momentane Gegenwart in Succession.“

*) Aufzeichnungen über diese finden sich im Nachlass Heft 60 zum Schluss.

**) Siehe Beschreibung der Churfürstlichen Bildergallerie in Schleisheim. München 1775. Nr. 611 und Nr. 545.

Von München zurück über Augsburg geht die Reise über Stuttgart, Ludwigsburg, Mannheim, Mainz, Bingen, Koblenz, Andernach, Neuwied, Nonnenwerth nach Bonn. Er vergleicht die Lage der Stadt am Rhein mit italienischen Städtebildern. „Das Schloss von Bonn zeigt sich alsdenn gar prächtig. Freylich hat doch nichts den Reiz und die hohe leichte Schönheit von Neapel und Rom. Überhaupt muss ein Mahler viel Geschmack haben um hier gut zu wählen!“ Diese Schlussnote kann uns nun nicht mehr wundern. In Köln ist er am 15. und am 18. September 1783 in Düsseldorf, dem Ausgangspunkt seiner Romfahrt.

IV. Nachklänge.

Allzugut traf es der zurückgekehrte Heinse in seiner Heimat nicht. Jahrelang hatte er mit Nahrungssorgen zu kämpfen. Das verhältnismässig sorgenlose, freie Leben in Rom, die heitere, sonnige Natur des italienischen Klimas und der Umgang mit unvergleichlichen Kunstwerken vieler Jahrhunderte, dies alles entbehren zu müssen, drückte ebenso sehr auf seiner Seele wie die vergeblichen Bemühungen, sich eine Stellung zu verschaffen. Ohne die uneigennützige Freundschaft seines Fritz Jacobi wäre es ihm wohl nicht gelungen, sich über Wasser zu halten. Wohl sah sich Gleim nach Möglichkeit für ihn um, aber ohne Erfolg. An ihn schreibt Heinse am 30. Januar 1784 so recht in der unbefriedigten, sehnsüchtigen Stimmung, die ihn umfängt*): „Ich habe grosse Lust wieder nach Rom, und das liebste wäre mir, wenn ich als Hofmeister oder Wegweiser mich von neuem aufmachen könnte; dann sollte mich gewiss Niemand so leicht davon wegbringen: es ist bey uns alles so kalt, so kalt, und kein edler Geist findet Unterstützung ... Ich bringe meine Zeit hin mit den grossen Werken von Jomelli, Gluck, Trajetta und Majo am Klaviere, und dem Lesen der hohen Griechen, die mich allein für Rom, Neapel, Florenz, Venedig, Genua schadlos halten.“ Und am 15. März 1785 heisst es in einem

*) Vgl. Sch. II, 172 ff.

Briefe an denselben: „Mich reut es, so viel mir Haare auf dem Kopfe stehen, dass ich Rom verliess; ich sehe in Teutschland kein Heil vor mir.“*)

Eine angenehme Abwechslung bot ihm eine im Oktober 1784 mit Graf Nesselrode unternommene Reise nach Holland**). Am 6. Oktober ist er in Nimwegen, am 8. in Rotterdam. Er sieht das Meer wieder und schreibt in sein Reisejournal: „Den 12. das Meer gesehen. Wild und grösser als alles in der Welt für des Menschen Sinn rauschen die Wogen fern, liegen da die ungeheuren Wasser; und Luft und Himmel selbst gewinnt hier erst wieder seine Unermesslichkeit.“ Die Architektur Rotterdams vergleicht er mit der Venedigs, sehr zu Ungunsten der ersteren. Die Galerie im Haag imponiert ihm nicht sonderlich, ist sie doch zum überwiegenden Teile aus Holländern zusammengesetzt. Anerkennend, ja teilweise sehr lobend erwähnt er ein Tierstück Paul Potters, eine Bataille Wouvermanns, Genrebilder Jan Steens, Seestücke van der Veldes, einen Sturm van der Voorts, ein Bildnis von Holbein, Stücke Rembrandts u. a. In Amsterdam gilt ihm Bartholomäus van der Helsts***) Schützenmahl, das kolossale, prächtige Meisterwerk, als das bedeutendste, überragendste Kunstwerk Hollands überhaupt. Als er aus Holland zurückgekommen ist, schreibt er, von allen Kunstsachen präge sich nichts anderes ein, als gerade dies Gemälde. Zwar habe van der Helst nichts Nackendes gemalt, aber dies eine Werk, herrlich, voll Natur und Wahrheit, halte sich neben Raphael und Tizian.

> „Das zweite hohe Meisterstück hier ist von Rembrandt: die Bürgerwacht (Runde), die Figuren in Lebensgrösse; es ist die grösste Zauberey von Helldunkel, obgleich ein wenig gekünstelt; die Köpfe haben guten Ausdruck, aber die Gestalt ist überall welkend und hat kein rechtes Leben. Rembrandt fehlt es platterdings an den ersten hohen Theilen der Kunst, an Form und Gestalt; und im Helldunkeln übertreibt

*) Sch. II, 173.

**) Reisetagebuch im Nachlass Heft 1, Bl. 19 ff.

***) Heinse schreibt irrtümlich van der Alst, verwechselt ihn also mit den van der Aelsts.

er allezeit die Natur. Diess Gemählde ist äusserst interessant, weil er darin sich*) zum ersten und einzigen Mal hervorgewagt hat mit der Natur sich zu messen; denn bei alle dem kleinen Zeug steckt der Künstler immer im Winkel, wo man ihn nicht recht sehen kann. Die übrigen Gemählde, eine Versammlung von Portraiten in einem Stück von van Dyk ausgenommen, sind Pasteten von Köpfen."

Dies das Urteil über Rembrandt, den Hauptmann der Niederländer, wie er ihn nennt, und seine Schule. Rembrandt als Künstlerpersönlichkeit war Heinse fremd, wie er dem ganzen 18. Jahrhundert fremd war. An seinem absoluten Schönheitsideal gemessen, muss er zu kurz kommen, und die Natur, wie Heinse sie versteht, wie die Zeit sie verstand, hat er auch noch nicht einmal richtig wiedergegeben, er hat sie übertrieben. Der Respekt, den er früher vor ihm hatte**), wenn auch vor etwas zum grossen Teil rätselvoll Unverständlichem, lässt sich vor den gewonnenen ästhetischen Formeln nicht mehr rechtfertigen. Einen unausgesprochenen Tadel muss man auch darin finden, wenn er sich notiert, dass Ruisdael fast nichts als niederländische Gegenden gemalt habe. Sein abschliessendes Urteil über die holländische Malerei ist die logische Konsequenz seines in Italien unter dem Einfluss Winckelmanns und der Antike wie der rationalistischen Ästhetik der Deutschen eroberten Standpunkts. In seinem Reisetagebuch dekretiert er: „In der Kunst können die Holländer es nur im Mechanischen weit bringen; ihre Natur und Gestalt hat bloss Wasserfülle, aber keine Form und Schönheit. Auch findet man in allen Gebäuden ihrer prächtigen Städte gar kein Gefühl von Proportion, die wenigen ausgenommen, wo vielleicht fremde Baumeister das Welsche nachgeäfft haben." Und auf einem Einzelblatt, das nur auf dieser Reise geschrieben sein kann***), wird er noch absprechender, ja der Ton wird sogar verächtlich:

---

*) Dies „sich" ist von Heinse gestrichen.

**) In der Düsseldorfer Periode. Siehe S. 36 f.

***) Heft 61 des Nachlasses enthält einen Bogen von der Reise nach Holland.

„Alle diese Künstler (er hat soeben von Rembrandt, Flinck und Ruisdael gesprochen) haben herrlich Auge und viel Praktik im Mahlen gehabt, zuweilen ist ihnen der Ausdruck geglückt, aber das wesentliche der bildenden Kunst, Schönheit des menschlichen Körpers haben sie nicht gekannt, weder sie, noch ihr Zeitalter. Es ist da keine wahre Freude an Schönheit der Natur, sondern ein zufällig oder groteskes Wesen von Wirthsmoral. Bauern, die sich lustig machen, oder Bürgermeister und Philister, die ihre Bravour zeigen. Ein Grieche würde sich von dem Unsinn wegwenden und bedauern, dass so schöne Farbentalente sind missbraucht worden. Was liegt mir an einem simpeln Holländerkopf auch noch so gut getroffen? Ich mag die Kerle in der Natur nicht sehen."

Es ist bezeichnend für Heinses jetzige Stellung, dass er den Griechen gewissermassen als den massgebenden Beurteiler dessen, was schön sei, einführt. Das Prinzip, das er in den Düsseldorfer Gemäldebriefen vertreten hatte, ist jetzt praktisch aufgegeben. Zwar er hält das Prinzip der Naturnachahmung noch aufrecht, aber wo die Grenze zu ziehen sei zwischen hoher und niederer Natur, auf was und wie weit sich die Auswahl aus der Natur erstrecken dürfe, das zu beantworten ist die rationalistisch-sensualistische Ästhetik Heinses gänzlich unfähig. So sind denn die einst aus innerstem Gefühl verteidigten Niederländer von Heinse preisgegeben, sie nehmen nach seiner Schätzung einen sehr niedrigen Rang ein. Einige Jahre früher, vor seiner italienischen Reise, würde er den Griechen für die Beurteilung der stamm-, land- und zeitfremden Kunst des Nordens als befangen abgelehnt haben, und mit Recht. Von seinem jetzigen Standpunkte aus muss er ihn notgedrungen herbeirufen, wenn seine ganze Kunstauffassung nicht als eine in der Luft hängende Abstraktion erscheinen soll. Der Grieche ist der Kronzeuge für die wahre Schönheit, denn nur er habe sie notwendig und in weitestem Umfange in die Erscheinung gebracht. Die paar italienischen Quinquecentisten, die für die wahre Schönheit noch mit in Betracht kommen für Heinse, erscheinen wie ein Anhang zu den Griechen. Es war unmöglich für Heinse weiter zu kommen. Eine eigentliche Entwicklung giebt es für ihn in der Auffassung bildender

Kunst jetzt nicht mehr. In Italien wurde die abgeschlossen und dieser Besuch der holländischen Sammlungen markiert den Schlussstein des Baus, den Heinse in ernstem Ringen aufgeführt hat. Seitdem ist das Interesse für die bildenden Künste in Heinse, das so mächtig aufgewallt war, das in breitem Strom in Italien alles andere mit sich gerissen hatte, fast versiegt. Jetzt zehrt er nur noch von dem erworbenen Kapital an ästhetischen Anschauungen und von dem, was er in Italien gesehen hat. Wir sahen dass, die drei grossen Quattrocentisten Mantegna, Bellini und Perugino ausgenommen, im grossen Ganzen wenigstens seine Kenntnis der Maler erst mit den Männern des 16. Jahrhunderts beginnt. Ansätze einer historischen Betrachtungsweise konnten wir auch konstatieren. Aber nur schüchterne Anfänge. Die historische Erkenntnis und damit die Basis der ästhetischen Wertung aller Kunst hat uns erst das verflossene Jahrhundert gebracht, wenigstens ermöglicht, das mit gewissem Recht Friedrich Paulsen als das historische bezeichnet hat. Für die Kunstgeschichte gilt das wie für die Geschichte menschlicher Dinge und Zustände überhaupt. So sehen wir denn auch Heinses Entwicklung in der Kunstauffassung in ihrer historischen Notwendigkeit und zeitlichen Bedingtheit. Für Goethe liegt die Sache nicht viel anders. Nur dass die Kunst, die bei Heinse den überwiegenden Teil seiner Interessen bis dahin ausmacht, bei Goethe doch nur als Seitenast eines grossartigeren Gesamtwuchses sich offenbart. Wir fühlen den Widerspruch, der in Heinses Auffassung liegt, den Widerspruch zwischen lebendiger Kunst und Kunsttheorie. Es ist, als ob Heinse ihn doch auch leise gefühlt hätte. Der Ardinghello, die künstlerische Frucht der italienischen Reise, erschien 1787. Zwanglos sind ästhetische Erörterungen und Gemäldebeschreibungen in dem Werke verstreut. Eine straffere Gliederung und systematische Entwicklung der ästhetischen Formeln ist nirgends versucht, es liegt oft unverbunden da. Die Form des Romans ist nicht allein dafür verantwortlich, es war die Unmöglichkeit verstandesmässige Formeln und die immanenten, lebendigen, individuellen, that-

sächlichen Äusserungen künstlerischen Genies in Kongruenz zu bringen. Und doch, mag auch oft Kunstverstand und innerstes Kunstempfinden, wenn auch unbewusst, in Heinse im Streite gelegen haben, im Zeitalter des Rationalismus, und Heinse ist Rationalist, darf das letztere nicht über den ersteren siegen. Noch in der Hildegard heisst es: „Die hohe Kunst erfordert Verstand und Wissenschaft, und geläuterte Sinne.“*) Aus diesem Widerstreit zwischen Verstand und Sinnen ergiebt sich alles. Dass diese lebendigen, frischen, freudigen Sinne schliesslich nachgeben müssen und sich dem Verstande unterordnen, sahen wir langsam und stetig in Italien sich entwickeln. Eine echte, volle, sinnenfrische und sinnenfreudige Künstlernatur, nicht schaffend, aber wie selten eine nachschaffend, aufnehmend, einfühlend, bleibt Heinse deshalb doch und neben Goethe wohl die interessanteste Gestalt, in der sich Kunstauffassungen und Kunstleben der damaligen Zeit widerspiegeln in unserer Litteratur des 18. Jahrhunderts.

Sein ästhetisches Empfinden rebelliert gegen Spinozas Philosophie. Dass in diesem streng monistischen System so gar kein Raum für die Schönheit, für die Kunst ist, ist ihm etwas Fürchterliches. So widerstrebt ihm das, dass er zu dem erschreckten Ausruf hingerissen wird: „Er ist gewiss einer von den schrecklichsten Atheisten, alles nothwendig, keine Schönheit, Ordnung in der Natur, keine andere Glückseligkeit als die Begriffe davon. Wir sind weiter nichts als geworfene Steine im Flug.“**) Die Beschäftigung mit

*) W. III, 100. In demselben Roman (W. IV, 37) heisst es auch: „Vollkommne Kunst besteht in Darstellung nicht der Natur überhaupt, oder dieser und jener Art von Natur, sondern der gebildeten Natur in ihrer Stärke und Fülle, der hohen, schönen, der edelsten und schönsten Natur.“ Diese Regel ist dort auf die Musik angewandt, speziell auf Gluck, mit dem Resultat dass Heinse feststellt Gluck komme in der hohen Schönheit den Neapolitanern Leo, Jomelli, Traetta, Majo selten gleich!

**) Nachlass Heft 1, Bl. 57. „Schönheit ist das Weltsystem, zu welcher sich alles einfügt“, heisst es im Heft 17 des Nachlasses. Heinse wird auch durch Fritz Jacobis Schrift „Über die Lehre des Spinoza“ 1785, zum Studium dieses Philosophen angeregt worden sein.

Spinoza ist durch die holländische Reise weiter angeregt und von Heinse intensiv betrieben worden. Die einzelnen Auseinandersetzungen gehen uns hier weiter nichts an. Im Allgemeinen ist er mit Spinozas philosophischen Prämissen und Folgerungen nicht einverstanden, eher schon mit den politischen Anschauungen des theologisch-politischen Traktats; auch rechnet er es ihm hoch an, dass er alle metaphysische Phraseologie über den Haufen geworfen und doch wahren Grund und Boden, nämlich die allgemeine Natur, zur Quelle von allem hergestellt habe, und dies sei keine Kleinigkeit*).

Dass Heinses kunstästhetische Entwicklung mit der Rückkehr aus Italien abgeschlossen ist, das beweist auch Heinses Verhalten gegen Kants Ästhetik, die Kritik der Urteilskraft**). Heinse hat dem Philosophen Kant sein stetes Interesse gewidmet. Die erste Beschäftigung mit der Kritik der reinen Vernunft datiert wohl schon aus den achtziger Jahren. Längere Äusserungen über dies kantische Hauptwerk stammen aus den Jahren 1793 - 95***). Heinse ist Positivist, Empiriker, Aristoteliker und protestiert mit aller Gewalt gegen Kants Ding an sich.

„Das Falsche und Unerträgliche des kantischen Systems liegt darin, dass behauptet wird: wir wüssten von den Dingen an und für sich gar nichts; nur hätten wir Vorstellungen davon. . . . Dieses System ist zu tyrannisch für Leben in der Welt, und für glückliches Leben, als dass es ein Mensch der sieht, empfindet, und denkt, erdulden könnte, so bald er es kennt und einsieht. Dem Menschen werden hier die Augen ausgestochen, die Nase zertreten, die Ohren taub geschlagen, die Zunge verbrannt, und alles Gefühl verhärtet. . . . Sinn und Gefühl sind nehmlich mehr werth als Kant und seine Affen meinen. Bis jetzt hat inzwischen noch Niemand, ausser dem Ardinghello, ihre Vertheidigung übernommen, deren Gewicht man zwar gefühlt hat, aber nicht laut

---

*) Heft 1, Bl. 70 ff.; Bl. 74. Siehe Anhang II.

**) Über Kants Ästhetik schrieb Goldfriedrich, Berlin 1897, ferner H. Cohen, Kants Begründung der Ästhetik. Berlin 1889. Vgl. Friedrich Paulsen, Kant. Stuttgart 1898, S. 370 ff. Heinses Besprechung im Nachlass Heft 6, Bl. 64 ff. Anhang II.

***) Heft 2 Bl. 46 ff.

darüber geworden ist, weil sie so leicht und muthwillig in einem Roman vorgetragen ward."*)

Es ist klar, dass Heinse Kant missverstanden hat, denn dieser hat die sinnliche Welt keineswegs geleugnet. Darauf kommt es hier nicht an. Das Interessante für uns ist aber die feurige Verteidigung des Rechts und der Untrüglichkeit der Sinne, soweit Gesamturteile und Erfahrungsurteile in Frage kommen, durch Heinse. Sinnlichkeit und Verstandesmässigkeit (englischen common sense) hat Heinse nämlich auch gegen Kants ästhetische Deduktionen mobil zu machen. „Kant fehlt es an Sinnlichkeit in aller Rücksicht; Kraft zu denken hat er genug", das ist sein zusammenfassendes Urteil. Den ersten Teil der „Urteilskraft" erklärt er schlankweg für ein Gewelsche von Terminologien, wobei man die Geduld verliere, überhaupt sei der erste Teil (der ästhetischen Urteilskraft) formlos in Sprache und Anordnung, wenig zu brauchen und enthalte meist Spitzfindigkeiten; dagegen sei der zweite Teil (von der teleologischen Urteilskraft) leichter und angenehmer zu lesen. Kant wendet sich in seinen so scharfen Begriffsbestimmungen sowohl gegen den Sensualismus der Engländer, namentlich Burkes, wie auch gegen den leibnizisch-baumgartenschen Rationalismus in der Ästhetik. In seiner Polemik gegen Kant stellt sich Herder**) im Wesentlichen auf Seiten des Sensualismus, während Heinse vornehmlich mit den rationalistischen Argumenten, der Lehre von der Vollkommenheit u. s. w. gegen Kant vorrückt. Überhaupt entfernt sich Kant in seinen

*) Heft 2, Bl. 53 f. Auch gegen Kants Moralgesetz wendet sich dort (Bl. 55 ff.) Heinse: „Kants moralisches Princip ist nichts anderes als: handle so, als ob du im tausendjährigen Reiche lebtest. Viel zu wenig wäre: Handle so, als ob du in der Platonischen Republik, oder Utopien lebtest — damit würde man in unsern bürgerlichen Verfassungen schön wegkommen!" Siehe Heft 28, Heft 29 Bl. 51 ff. Über Kants Ding an sich, seinen erkenntnistheoretischen Standpunkt im Allgemeinen spöttelt Heinse in Briefen an Sömmering: Wagner, S. 369, 375.

**) Herders „Metakritik" gegen die Kritik der reinen Vernunft 1799, und „Kalligone" gegen die Kritik der Urteilskraft.

äusserst subtilen Denkoperationen und Definitionen für Heinses Gefühl viel zu sehr von dem empirischen und positiven Boden, den Heinse vertritt. In einem längern Absatze drückt er das klar aus. „In der ersten Hälfte sind nur einige neue Gedanken; in der zweyten wiederkäut er die Widerlegung der Endursachen und sein moralisches Princip mit dessen Folgen. Auf dies baut er alles. Ich will mich doch lieber an das Wesen der Seele selbst halten, welches eine weit reichere Quelle für alles Lebendige ist, und volle Wirklichkeit darbeut; da sein moralisches Princip nur abstrahirt ist, und in seiner Allgemeinheit noch nicht so fest steht.“ Zu den normativen Ausführungen von Kants Einleitung bemerkt er, die Unterschiede seien zu fein für das gesellschaftliche Leben und der reinen Ästhetik bleibe wenig mehr als die Mode jener Zeit*). Dann, nach seitenlangen referierenden Auszügen, zieht er gegen das Grundprinzip der kantischen Definition der Schönheit, als eines interesselosen Wohlgefallens, und gegen Kants Lustgefühl als Urteil über das Schöne in schärfster Weise vor. Er schilt und schimpft und macht herunter und setzt schliesslich peremptorisch der kantischen Definition entgegen: „Also sinnlicher Ausdruck der Vollkommenheit sagt und erklärt mir hier, so wie überall, unendlich mehr, als seine Lust und Unlust. Die Schönheit ist freylich mancherley, aber doch überall das Bild des Fürtreflichen seiner Art, und man soll sie nie auf so etwas flaches, vages, wesenloses reduciren“**) Gegen Kants Bestimmung des Begriffs des Erhabenen hat er nichts einzuwenden. Er registriert sich hier vielmehr sorgfältig die im Vergleich mit Mendelssohn und Burke viel

---

*) Dass sich Heinse darüber getäuscht hat, lehrt die Geschichte der Ästhetik. Schasler und Eduard von Hartmann (Die deutsche Ästhetik seit Kant, I. Teil) datieren die Geschichte der wissenschaftlichen, prinzipiellen Ästhetik von Kant ab. Hartmann insbesondere zeigt wie von Kant alle Fäden der Entwicklung der deutschen Ästhetik im 19. Jahrhundert auslaufen. Ästhetik I, 1—27.

**) Heft 6, Bl. 64 ff. Anhang II.

tiefer eindringenden Erörterungen darüber*), wie die Scheidung in mathematisch und dynamisch Erhabenes, und erklärt sich im Stillen damit einverstanden. Er protestiert aber gegen das was Kant vom Ideale der Schönheit als der empirisch genommenen Normalidee sagt**). Der Künstler, der hierin Kant folge, sagt Heinse, werde nur etwas Mittelmässiges hervorbringen. Apollo sei nicht von mittlerer Statur, sondern habe über 7 Fuss und so der farnesische Herkules. Der Künstler solle vielmehr das Vollkommenste auswählen, nicht das Mittlere. Der abstrakte ideale Schönheitsbegriff spielt also auch hier bei Heinse wieder hinein. Auch ist es ihm zu weit gegangen, die Schönheit aller Objektivität zu entkleiden und sie als etwas Subjektives aufzufassen, was bei Kant ja aus seinem erkenntnistheoretischen Standpunkt sich herleitet. Da Heinse Kants Erkenntnistheorie aber nicht billigt, so kann er hier auch nicht mitgehen***). Im Schema der Künste und ihrer Begrenzung†) folgt Heinse Kant in der Überordnung der Dichtkunst über alle ihre Schwestern. Nur ist seine Begründung anders, rationalistischer. Er formuliert, der Dichter müsse den bildenden Künstlern in der Vollkommenheit des bloss Sinnlichen, in der rein formalen Schönheit (der pulchritudo vaga, wie Kant es nennt) nachstehen, er beschreibe nur und stelle nicht dar. „Aber er giebt innere Vollkommenheit und Zweckmässigkeit, besonders des Menschen; das Wesentliche was jene nur andeuten können, in möglichst höchster Fülle; und diese sind sein eigentlicher Gegenstand. Er stellt sie dar, insofern inneres dargestellt werden kann; und steht soweit über den bildenden Künstlern, als Übersinnliches, geistiges über dem sinnlichen steht. Es gehört unendlich mehr Kraft und Geist zu einem Homer, als Phidias.“ Und hiermit schliesst Heinse seine Besprechung und seine Auszüge. Die wunderbar tiefe Dar-

*) Vgl. Ardingh. I, 274. § 15 der Kritik der Urteilskraft.

**) Kritik der Urteilskraft § 17. Namentlich S. 83 der Ausgabe von K. Kehrbach.

***) Heft 6. Siehe Anhang II.

†) Kritik der Urteilskraft § 51 ff.

legung Kants über das Genie lässt er unbeachtet. Ebenso wenig wie seine Weltanschauung ist seine ästhetische Auffassung von Kant irgendwie bemerkenswert verändert oder gar entscheidend gewandelt worden. Der gewaltige Geist des Mannes, dessen spekulative Kraft sich im ganzen folgenden Jahrhundert und seinem geistigen Leben fühlbar macht, ist Heinse im Grunde unverständlich*) und unsympathisch, ja fast lächerlich, wenngleich er nicht umhin kann seine Intellektualität zu bewundern Heinse war und blieb ein Sohn des rationalistischen Zeitalters. Kants herrlichem Moralprinzip und seinem kategorischen Imperativ hat er nichts als Aristoteles' Mittelwegsethik und die seichte utilitarische common sense-Moral der Engländer entgegenzusetzen**).

Diese Auseinandersetzung mit Kants Ästhetik ist wie das letzte Aufflackern seines einst so intensiven Interesses für kunstästhetische Fragen. Es scheint, als ob jetzt eine Ernüchterung eingetreten sei. Wir haben zur psychologischen Erklärung einiges angedeutet. Einmal war es wohl ein unbefriedigtes Gefühl des Verlangens nach einer Synthese von Kunstverstand und Kunstempfinden in ihm. Dann sahen wir auch, wie pessimistisch er der Kunstübung seiner Zeit und der Möglichkeit grosser Leistungen gegenüberstand. Deutschland vollends, mit dessen politischen und sozialen Zuständen er unzufrieden war, schien ihm am wenigsten berufen eine neue Glanzepoche in den bildenden Künsten herbeizuführen***). Dass politische Freiheit eine Vorbedingung jeder Kunstblüte sei war bei ihm feststehendes Gesetz. Vielleicht ahnte Heinse auch instinktiv, dass Deutschland seine hervorragendsten künstlerischen Grossthaten in der Musik und nicht in den bildenden Künsten erzielen sollte. Der Musik gilt jetzt sein ästhetisches Hauptinteresse. Ihr widmet er grosse Partien seines Romans Hildegard von Hohen-

*) Heft 7 Bl. 69 ff. „Kant ist in der That komisch . . . . ich kann es mir gar nicht anders denken als dass das Auge zum Sehen gemacht ist; aber desswegen ist es nicht so (sagt Kant!).“

**) Nachlass Heft 8.

***) Vgl. Hildegard von Hohenthal, W. IV, 71 ff.

thal. Und gegen Ende seines Lebens, besonders im letzten Jahrzehnt seines Daseins, wendet er sich unter Einwirkung seines Freundes Sömmering, des grossen Anatomen, immer mehr dem theoretischen und praktischen Studium der exakten Naturwissenschaften zu. Er schreibt sogar eine Dissertation über das Thema (das durch Sömmering angeregt wurde): Hominem ob magnitudinem encephali sui ratione nervorum ipsi junctorum, animi facultatibus, omnia reliqua animalia longe superare*). Anatomie, Astronomie, Mechanik und Atomistik beschäftigen ihn. Wie bei seinem grossen Zeitgenossen, Johann Wolfgang Goethe, kündigt sich in diesen Bestrebungen das naturwissenschaftliche Zeitalter an. Aristoteles holt er wieder hervor**). Dieser gilt ihm doch als der grösste Philosoph aller Zeiten. Sein Empirismus imponiert ihm. In der positiven, exakten Forschung sieht er die eigentliche Hauptaufgabe des Zukunftsstrebens nach Erkenntnis. So lange sei das fortzusetzen bis kein Deus ex machina mehr nötig sein werde***). Daneben widmet er ein intensives Interesse auch den Fragen der Staatswissenschaft, der Nationalökonomie, der Weltwirtschaft. Die Frage nach dem Verhältnis zwischen Staat und Gesellschaft einerseits und dem Individuum andererseits erörtert er. Huldigt Kant in dieser Frage eher sozialistischen Anschauungen, so sind Heinses Sympathien schon aus Gründen seines Charakters mehr nach der individualistisch-anarchischen Seite hin†. Es ist auch ohne weiteres verständlich, dass dem Verfasser des Ardinghello trotz seiner

---

*) Siehe Nachlass Nr. 56.

**) Brief an Sömmering vom 20. 6. 1797. Vgl. Wagner, Sömmering S. 368, 371/72.

***) Wagner, Sömmering S. 379. Die Frage, ob Realunterricht oder Humanitäten, war für Heinse entschieden, er verlangt Real- statt Verbalunterricht. Hildegard, W. III, 201 ff.

†) Heft 5 Bl. 2 ff.; Heft 2 Bl. 10 ff. 34 ff.; Heft 29 Bl. 1 ff. Vgl. Vorländer, Kant und der Sozialismus. 1900. Heinses Gesellschaftsideal im Ardinghello (Schluss des 2. Bandes) liegt, charakteristisch genug, in der Vergangenheit. Eine Zukunftsutopie kann niemand, der Heinse kennt, darin suchen wollen, dazu fehlte ihm der Glaube daran.

gut bürgerlichen Ideale Menscheninteressen über Besitz- und Eigentumsinteressen gehen, die sowohl im feudalen wie im manchesterlichen Wirtschaftsregime nach Heinses Gefühl zu sehr die Oberhand haben. Doch dies weiter auszuführen, ist nicht im Plane dieser Untersuchung. Nur der Hinweis durfte nicht fehlen, dass Heinses Bildungsstreben bis zuletzt nicht nachgelassen hat. Blieb auch sein Studium meist auf der Stufe eines wenn auch ziemlich hohen Dilettantismus, das Zeugnis wird Heinsen kein Unbefangener verwehren, dass er gestrebt, den Bildungsgehalt seiner Zeit sich anzueignen, ihn innerlich zu verarbeiten bis zuletzt.

In Frankreich wirkte unterdessen Diderot als erster in jener glänzenden Reihe von Kunstfeuilletonisten der französischen Litteratur, als welchen ihn auch die Brüder Goncourt gebührend preisen. Heinses schönes kunstkritisches Talent kam in Deutschland nicht zur vollen Entfaltung. Dass dies in Deutschland damals noch nicht möglich war, wird uns heutzutage schwer einzusehen, die wir der Misere des sozialen Lebens im Deutschland des 18. Jahrhunderts, wir freuen uns dessen, so weit entrückt sind. Dass aber die deutsche Litteraturgeschichte den Verfasser ihres ersten Kunst- oder Künstlerromans zu würdigen hat, zumal ob seines für seine Zeit hochentwickelten Kunstgefühls, dass wir vollends in Heinse den ersten bedeutenden deutschen Kunstfeuilletonisten zu sehen haben, das schien mir einer Untersuchung und Darlegung wert.

Anhang I.

Der heinsesche Nachlass.

Heinses Nachlass wird auf der Stadtbibliothek zu Frankfurt a/M. aufbewahrt. Er befindet sich in zwei grossen Pappkästen und bestand ursprünglich aus 82 Nummern, wovon aber eine ganze Anzahl nicht mehr vorhanden sind. Es fehlen jetzt die Nummern 3, 16, 33, 35, 40—43, 45, 48, 49, 51, 66—68, 72—80. Über den Verbleib des Fehlenden konnte ich nichts ermitteln.

Äusserlich betrachtet, finden sich nur einige gebundene Nummern dabei, das meiste besteht aus steif broschierten Oktavbändchen verschiedener Dicke und die höheren Nummern bestehen vielfach aus losen Blättern, durch einen Bindfaden zusammengehaltenen Briefkonzepten und andern Aufzeichnungen. Bleistiftschrift ist durchaus vorherrschend, und das erschwert bei manchen Heften die Lesung und Entzifferung ungemein. An Stellen ist die Schrift verblasst und verwischt und daher ganz unlesbar. Auch sonst ist bei dem flüchtigen, kladdeartigen Hinwerfen der Schrift die Leserlichkeit oft sehr gering, so namentlich Nr. 10.

Inhaltlich stellen sich die Nachlasshefte als Notizbücher dar für allerlei Beobachtungen. Eindrücke von Kunstwerken, Gegenden, Menschen und häufig als Zitatensammlungen aus der Lektüre eingehend studierter Werke, woran sich dann die eigene Kritik ablehnend oder zustimmend, je nachdem, anschliesst. Druckfertig im strengen Sinne ist wohl nur Nr. 34, allenfalls noch die Tagebücher von der Reise von Rom nach Düsseldorf (Nr. 19 und 20).

Über Heinses Art zu arbeiten haben wir das Zeugnis des Sohnes des Anatomen Sömmering, der Heinse befreundet war, nämlich Wilhelm Sömmerings*): „Die frisch erhaltenen Eindrücke trug er beim Anschauen oder Lesen in seine Notizbücher mit Bleistift ein. Diese Notizbücher trug er stets bei sich.“ Daher auch bei aller Frische und Unmittelbarkeit und Lebendigkeit sich oft Oberflächlichkeiten, Widersprüche bei solchen Augenblickseindrücken einstellen. Diese Mängel fehlen aber fast ganz in den Reisetagebüchern. In diesen zeigt sich Heinses Gabe lebendiger Anschaulichkeit in Stil und Stoff in geradezu klassischer Weise. Hier hat er wie in seinen besten Briefen aus der italienischen Zeit an Gleim und F. Jacobi im 18. Jahrhundert nicht viele seinesgleichen, wenige, die ihn übertreffen an frischer und plastischer Lebendigkeit der Darstellung.

Eine interessante Stelle, die da zeigt, wie Heinse während des Schauens und Betrachtens seine Gedanken niederschrieb, findet sich in Nr. 19 des Nachlasses, dem ersten Teil der Niederschriften während der Heimreise von Rom nach Düsseldorf. In Perugia schreibt er: „In der Himmelfahrt Christi von P. Perugino ist gewiss verschiedenes von Raphael.“ Er begründet diese Ansicht eingehend, beschreibt das Gemälde genau, betrachtet und vergleicht und kommt dann schliesslich zu dem Schluss: „Auch je mehr man die Madonna ansieht, merkt man endlich doch dass sie nicht von Raphael ist, es fehlt ihr die unaussprechliche geistige edle Schönheitsform, die dieser hohe Sterbliche allein besessen zu haben scheint.“**)

Aus dieser Entstehungsart wollen die Hefte des Nachlasses beurteilt sein. Sie sind meistens aphoristisch gehalten und tragen den Stempel des Erlebten, unmittelbar Geschauten und Aufgenommenen. Da ist nichts Unlebendiges oder Ausgetüfteltes, sondern alles sinnlich und deutlich ausgestaltet. Das gilt von allen Schilderungen, betreffen sie neue Kunstwerke oder Naturvorgänge. Es ist wahr, Heinse hat es nicht

*) J. C. Lucae, Zur organischen Formenlehre. Heft I. Frankfurt a. M. 1844. S. 31.

**) Nachlass Heft 19/20, Bl. 38.

verstanden, aus den vielen Aphorismen über Kunst und Kunstwerke, über Malerei und Musik, Philosophie und Politik etwas Einheitliches, Ganzes, Abgerundetes zu gestalten. Das lag nicht in seinem Wesen und seiner Begabung, vielleicht mangelte ihm auch die strenge Selbstzucht, die sich zu intensiver systematischer Arbeit zwingt. Seine beiden Hauptromane, der Ardinghello und die Hildegard von Hohenthal, sind in der Erfindung und Handlung, überhaupt als Dichtwerke dürftig. Die Erzählung giebt nur den Rahmen, das Gefäss ab, wohinein allerhand Betrachtungen und Schilderungen von Gemälden, Aphorismen über Kunst, Darlegungen über Politik und Weltanschauung, erziehliche und künstlerische Fragen gefasst sind. Und diese entstammen den Notizbüchern, die uns der Nachlass aufbewahrt. Meist sind die einzelnen Schilderungen oder Erörterungen nur mit einer geringen stilistischen Redaktion aufgenommen worden, einige Male musste der stark erotische Charakter gewisser Schilderungen für den Druck gemildert oder ausgemerzt werden.

Wie oberflächlich Heinse oft hierbei verfuhr, erhellt aus der Vergleichung der Beschreibung des Torso im Ardinghello*) und im Nachlass**). Im Ardinghello heisst es: „Vielleicht hat er ein süsses Geschöpf der Lust auf seinen Armen gewiegt; denn sie trugen, und die Zapfenlöcher der Stützen sind noch in den Schenkeln. Glückseeligste Sphäre der Welt, an dieser Axe du von ihm Geliebte! Du musstest ganz in Entzücken schweben und hangen, und von aller andern Berührung frey und los seyn! . . .“ Dieser ganze Ausruf aber wird erst verständlich bei Vergleichung der Stelle im Nachlass, aus der die Schilderung im Ardinghello hervorgegangen ist:

„Eine Centnermässige Kraft von Mannheit, Arsch und Schenkeln, ein strammer Berg von Fleisch, und das Gewächs zur Brust hinaus Stärke, alles zu erdrücken; und doch schwingen sich die Formen alle in nerviger Fettigkeit zart ineinander. Eine F . . . . die seinen S . . . . . . aushalten kann, ohne zersprengt zu werden,

*) Ardingh. II, S. 71.
**) Nachlass Nr. 18, Bl. 57/58.

geniesst die Liebe mit vollem Munde armsdick, und muss die glückseligste Sphäre der Welt an dieser Achse seyn, denn sie muss ganz in Entzücken schweben und hangen, und von aller Berührung frey und los seyn, so dass sie keine mehr fühlen kann. — Und wer weiss ob er nicht ein nackend Geschöpf der Lust auf seinen Armen wiegte? Gewiss waren sie aufgehoben, wie man an der Bewegung und den Stummeln derselben sieht, und an den Zapfen in dem rechten Schenkel am Knie oben; und dem Zapfen im linken auf der äussern Seite am Knie, umsonst sind sie gewiss nicht da, und zu welcher andern Bedeutung? Auch ist die Nerve des linken Arms im Rücken zum Tragen gespannt. Es ist das höchste Ideal von einem Kernmann so weit die Natur reicht. Schade dass der ganze Arsch hinten fehlt. Der ganze herrliche Rücken beugt sich zum Tragen vorn, und der Hals streckt den Kopf augenscheinlich nach etwas linker Seite. Der Torso bleibt immer der Saul der Kunst, der über alle hervorragt, was individuelle menschliche Kraft und Stärke betrift. Er ist das höchste Ideal von Held, und der zornige und schnellfüssige Achill wird dagegen nur bissig und klein . . .“

Ich habe dies so weitläuftig angeführt, um an einem Beispiele Heinses Verfahren bei der Komposition seines Ardinghello (und bei der Hildegard verhält es sich auch so) zu zeigen. Erst durch die Nachlassstelle wird der Ausdruck Sphäre an der Axe verständlich, im Ardinghello steht er unvermittelt und unbildlich, d. h. unheinsisch da, denn Heinse ist ein anschaulicher Schilderer, weil alles bei ihm aus lebendigster Anschauung stammt. Die Herabsetzung des Achill*) hat Heinse allerdings im Texte des Ardinghello gemildert oder gar zurückgenommen. Dann aber sollte an einem Beispiele, nicht dem schlimmsten das sich aus dem Nachlasse beibringen liesse, Heinses im Sexuellen schwelgende Phantasie vorgeführt werden. Grosse sinnliche Freude am Kunstschönen und starke Sexualität stehen gewiss in Beziehung zu einander; sicherlich thun sie es bei Heinse. Das Problem dieses Zusammenhanges ist wenig aufgehellt, aber die Thatsachen reden eine zu deutliche Sprache, als dass sich dieser Zusammenhang leugnen liesse.

---

*) Ardingh. 2. Bd. S. 71.

Ähnliche Beispiele oberflächlichen Verarbeitens des im Nachlasse aphoristisch vorliegenden Stoffes liessen sich noch manche vorführen. Eines will ich jedoch noch angeben. In seinem unveröffentlichten Reisetagebuch aus Italien*) beschreibt Heinse das berühmte tizianische Gemälde Peter den Märtyrer (es ist am 16. August 1867 beim Brande der Cappella del Rosario zu San Giovanni e Paolo in Venedig ein Raub der Flammen geworden) in glühenden Farben und begeisterten Worten als Tizians „Triumpf und das höchste, was von ihm ist und überhaupt das fürtreflichste was von Mahlerei die Venezianische Schule aufzuzeigen hat“. Dann folgt unmittelbar auf die eingehende Schilderung: „Und doch wie wirft Natur alle Kunst über den Haufen! gleich daneben kniete eins der schönsten venezianischen Mädchen . . . So ein Geschöpf wirft bei einem Natursohn römische Göttinnen auf die Seite . . .“ Diese Situation ist auch in den Ardinghello**) übergegangen. Was bei einem Reisetagebuchbericht als flüchtiger Eindruck verständlich ist, ist hier unbeanstandet in den Roman übergegangen als Kritik eines Kunstwerkes von einem Künstler!

Es mag hier gleich festgestellt werden, dass auch in den kunstästhetischen Partien des Ardinghello und der Hildegard, vornehmlich aber im ersteren, eine systematische Gliederung und Anordnung oder Entwicklung der ästhetischen Ansichten nicht gegeben wird. Heinse war eben kein Systematiker. Er liess sich gern anregen, um dann manchen geistreichen Gedanken zur Sache zu äussern, aber zu einer durchdringenden Verarbeitung kam es bei ihm nicht. Feuilletonistisch bleibt die Behandlung auch in den Romanen. Deshalb aber von einer „verwerflichen Arbeitsmethode“, von Unwissenschaftlichkeit des Verfahrens zu sprechen, wie Hans Müller***) es gethan hat, ist mindestens ganz verfehlt. Denn Heinse schrieb nicht für ein wissenschaftliches Fachblatt,

*) Nachlass Nr. 19/20, Bl. 119/120.
**) Ardingh. 1. Bd., S. 70/71.
***) Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. 3. Jahrg. 1887.

auch wollte er kein ästhetisches Lehrbuch verfassen; die Ökonomie des Romans setzte ihm Grenzen, die er nicht überschreiten durfte. Dass die über Kunst und Kunstwerk gerade in dieser Form und in dieser Garnierung gebotenen Gedanken anregender gewirkt haben beim Publikum und selbst litterarisch*) als die meisten Lehrbücher der Kunst und „der schönen Wissenschaften“, mindestens aber so sehr wie die verbreitete „Allgemeine Theorie der schönen Künste“ des verdienten Johann Georg Sulzer, kann wohl kaum einem Zweifel unterliegen. Dass Heinse durchgehends Kunstempfinden zeigt und fordert, und nicht nur Kunstverstand, ist etwas, was im 18. Jahrhundert neben Goethe vielleicht niemand in so hervorragendem Masse besitzt wie er. Zur Erkenntnis dieses ist neben den schon lange gedruckt vorliegenden Dokumenten in seinen Werken der Nachlass eine reichfliessende Quelle. Da bisher nur ganz vereinzelt über diesen Nachlass Angaben gemacht worden sind, von Hettner**), Karl Schüddekopf***) und Hans Müller†), so gebe ich nachfolgend den Inhalt an, namentlich soweit er auf Kunst und Ästhetik Bezug hat.

Nr. I. Wohl ganz im Jahre 1784 entstanden. Enthält hauptsächlich das Tagebuch der holländischen Reise††), die in den Oktober 1784 fällt. Es verdient unbedingt herausgegeben zu werden†††). Die Schilderungen stehen denen aus Italien nicht nach. Vor allem wichtig sind die Bemerkungen zur holländischen Kunst, namentlich zu Rembrandt.

---

*) Über die Fortwirkung Heinses in der Romantik und im jungen Deutschland werde ich mich an anderm Orte auslassen.

**) Archiv für Literaturgeschichte 1881 (10. Bd.), S. 39—73, 372—384.

***) In dem „Briefwechsel zwischen Gleim und Heinse“ ed. K. Schüddekopf. 2 Bde. Weimar 1894/95.

†) Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft Bd. 3, S. 561 ff.

††) W. IX, 247.

†††) Wird jetzt geschehen durch Karl Schüddekopf im Verlage der Insel.

Einen grösseren Raum nehmen Auszüge und Besprechungen von Spinozas Theologisch-politischem Traktat und seiner Ethik ein. Daneben finden sich Aphorismen zur Kunst, von denen sich einige im Ardinghello wiederfinden, sowie einiges Schematische zu diesem Roman.

Nr. 2. „Auszüge und Kritiken" 1793—95. Umfasst anatomische Notizen (Bl. 1—10); Besprechungen staatsrechtlicher und sozial-utopischer Werke von Schlözer, Rousseau, Möser, Thomas Morus, Plato, Cardinal Retz und besonders ausführlich Johann Friedrich von Herrenschwand (De l'économie politique moderne. Discours fondamental sur la population. Paris, l'an 3 de la Rép) auf Bl. 11—45.

Bl. 46—57 über kantische Philosophie (Kritik der reinen Vernunft, Kants Ethik u. s. w.).

Bl. 57b. ff. Ausführliche Kritik von Goethes „Wilhelm Meisters Lehrjahre". Da dieser Roman 1795/96 erschien, fällt die Niederschrift eines Teiles dieses Heftes mindestens ins Jahr 1796. Von „trefflichen Rezensionen von Goethes und Schillers Hauptstücken" spricht bereits Sömmering*) gleich nach Heinses Tode. Ihre Strenge und Härte, von der Sömmering ebenfalls spricht, wird heutzutage bei Niemandem Unheil anrichten.

Bl. 84. Einige allerdings recht klapprige Distichen auf Goethe.

Nr. 4. „Musikkritiken. Von Januar an 1793 bis zum 12. April. Zu Düsseldorf." Geschrieben während des halbgezwungenen Aufenthalts in Düsseldorf während der Zeit der „Mainzerfreyheitsfarce"**). Besprochen sind darin und analysiert vornehmlich italienische Opern von Metastasio, Traetta, Majo, Jomelli u. a., im 2. Teil, Bl. 61 ff. auch Opern von Gluck: Orpheus und Eurydice, Alceste, Iphigenia in Aulis. Bl. 70 ff. über Majos Salve Regina und über Händels

---

*) Rudolph Wagner, Sömmerings Leben und Verkehr mit seinen Zeitgenossen. Leipzig 1844. I 2, 113.

**) Sch. II, 190.

Messias. Hier und da einiges zur Theorie und Ästhetik der Musik. Vieles in die Hildegard übergegangen.

Nr. 5 und **9.** (Nr 34 ist eine saubere Abschrift des Inhalts von 5 und 9 soweit er musikalische Dinge betrifft.)

Auf dem Deckel: „Erste noch rohe oder für mich auch schon reine Empfindungen und Gedanken über verschiedene Gegenstände, meistens Musik. Geschrieben im Monat April und Mai des Jahres 1791. Heinse. (Das mit Rötel unterstrichene ist bloss für mich, und soll nur die Hauptstellen geschwind dem Auge anzeigen.)" Über diesen Teil des Nachlasses, wie überhaupt über Musikalisches daraus hat Hans Müller berichtet*). Den grössten Umfang haben die Erörterungen zur Theorie der Musik. Zu Beginn finden sich Bemerkungen allgemein ästhetischen Inhalts bis Blatt 29, untermischt mit Bemerkungen über sozialpolitische und populärphilosophische Fragen (Eigentum, Wahrheit etc.). Auch hieraus ist manches in die Hildegard übernommen worden.

Nr. 6. Auf dem Deckel von Heinses Hand: „Geschrieben von der Mitte des Jahres 1791 bis zu Ende 1792; und was die Kritik von Traettas Opern betrift, im Januar 1793 zu Düsseldorf. Die Folge davon im grünen Bändchen von 1793." (Nämlich Nr. 7.)

Ästhetische Bemerkungen vornehmlich zur Tragödie, teilweise im Gegensatz zu Lessing, Bl. 1—7.

Bl. 8 ff. Besprechungen von Lessings Dramen**).

Bl. 17—19. Eine Charakteristik Lessings. Ich will sie als Probe heinsescher Kritik hierhersetzen.

„Lessing ist keiner von den Schriftstellern, die den Menschen ganz ergreiffen. Das Grosse, Allgemeine war nicht seine Sphäre. Aus den Tiefen der Natur und der Leidenschaften hat er nicht geschöpft. Aber mit lautrer Seele und hellem Geiste fasste er scharf das Einzelne. Man kann ihn mit Recht den Vater der deutschen Kritik nennen. Poesie, bildende Künste, und Theologie sind seine drey Hauptfächer. Seine Dramaturgie, sein Laokoon,

---

*) V. f. Musikw. 3. Bd. 1887.

**) Auszüge hiervon brachte Hans Müller (V. f. Musikwiss. III, 602 f.), aber ungenügend.

sein Nathan die Hauptwerke; und die Fabeln, Minna von Barnhelm und Emilia Galotti seine künstlerischen Producte. Der Religion ist er nie bis auf den Grund gegangen; nur den Verfolgungsgeist hat er mächtig angegriffen, und die Unfehlbarkeit der Theologie. In den bildenden Künsten hat er nicht Erfahrung genug gehabt, und zu viel auf Hypothesen gebaut. In der Poesie selbst hat er sich nicht nach seinen Lehren gerichtet; seine unschuldige Emilia wird ermordet, die Tugend ist durchaus unglücklich, und das Laster geht unbestraft davon; und in seiner Minna verlässt er das Allgemeine. Seine Fabeln halten am mehrsten die Kritik aus. Seine Sinngedichte bedeuten wenig, und haben mehr gelehrten als natürlichen Witz.

Er scheint das Leben nicht genug genossen zu haben. Die Liebe hat er nie in ihrem vollen Feuer dargestellt. Seine Minna und sein Tellheim zeigen den heissen Durst der Leidenschaft nirgends; Tellheim würde auch sonst seinen Arm ganz behalten haben, und etwas jugendlicher und kräftiger geworden seyn. So äussert auch der Prinz in der Emilia nur Strohfeuer; und sie und ihr Bräutigam sind ziemlich kalt. Marinelli, ein reicher Gegenstand, ist etwas kleinliches gegen einen Richelieu oder Potemkin. Und der Prinz, der in die Kirche läuft und hinter einem Mädchen kniet und ihm Liebeserklärungen vorsagt, ist wohl überhaupt gegen das Costume.

Bei diesem allen bleibt er einer der angenehmsten deutschen Schriftsteller; Gedanken und runden Ausdruck vermisst man in seinen reifern Schriften nirgends. Seine Rettungen gehören unter sein Bestes und zeigen seine Güte und Gerechtigkeit. Überall erscheint er als ein Mann von Scharfsinn und hellem Verstand und geschliffenem Witz. Seine zu frühe Gelehrsamkeit mag ihn von dem Grossen unconvenzionellen Natürlichen abgeleitet haben, das er im Detail oft meisterhaft trift, rettet und rächt.“

Bei der Kritik der lafontainischen Fabeln stellt er Lessings Fabeln weit über die Lafontaines (Bl. 19b ff.).

. . . „Ein guter Fabeldichter muss aber bei weitem mehr Philosoph als Dichter seyn; denn die Wahrheit ist das Wesentliche; und zur Geschichte brauchts keiner grossen Erfindung, wenn sie nur reizend und treffend erzählt ist. Das Treffende geht noch dem Reizenden vor; desswegen kann sie auch des Schmucks der Verse gar wohl entbehren . . .

Lessing steht nach einer gesunden Kritik als Fabeldichter weit über ihm (Lafontaine). Neue Wahrheiten voll Scharfsinn und Tiefsinn, treffende Erfindung von Geschichten, reizende Darstellung in schöner nackter Kürze ohne Wörterkram geben ihm

den Rang vielleicht über Äsopen selbst; denn was wir unter dessen Namen haben, enthält manches Platte und Mittelmässige. Lafontaine, den fremden Werth abgezogen, ist ein angenehmer Gesellschafter, der viel auswendig gelernt hat, und es mit einer eigenen guten Art weiter zu erzehlen weiss. Lessing ist ein geübter Schütze, der aus der Natur selbst mit reicher Beute beladen edel zu uns kömmt und davon mittheilt. Auch sind seine Fabeln bei weitem das Vollkommenste, was er uns hinterlassen hat. Nicht bloss Kinder, sondern die ausgebildetsten Menschen finden bei ihm Nahrung und Erquickung.

Bl. 22—62 behandelt Musiktheoretisches, Sprach- und Tonphysiologie und eine Reihe meist italienischer Opern und Musikstücke.

Bl. 63—64a. Auszüge, referirende und kritische Besprechung von Kants „Metaphysischen Anfangsgründen der Naturwissenschaften. 2. Aufl. 1787."

Bl. 64b—69. Kants „Kritik der Urteilskraft" (Berlin 1790), Auszüge daraus und Kritik.

Bl. 84—91. Besprechung von Kants „Kritik der praktischen Vernunft" und „Metaphysik der Sitten" (1788 bezw. 1792).

Bl. 70 ff. Besprechung von Neckers Schrift „Du pouvoir exécutif dans les grands états".

Ferner über Neugriechisch u. a. m.

Nr. 7. Von Heinses Hand auf dem Deckel: „Vom 14. April an 1793. Zu Düsseldorf. Siehe das Büchelchen vom Januar an 1793."

Besprechungen von Musikwerken (hervorzuheben die von Glucks Iphigenie in Tauris und von Händels Messias) machen den hauptsächlichen Inhalt aus.

Bl. 54 ff. bringen das Tagebuch einer „Reise von Meiningen". Sie währte vom 15. Juli bis 21. Oktober 1796*) (nicht 1793, wie irrtümlich hinzugeschrieben) von Meiningen über Salzungen, Hersfeld, Kassel, Driburg nach Göttingen und zurück über Heiligenstadt, Kassel, Frankfurt und Hanau nach Aschaffenburg.

---

*) Sch. II, 244.

Bl. 68. Einige stark gefeilte Epigramme. Ebenso auf Bl. 89.

Bl. 69 ff. Notizen über Mechanik, Atomistik und Polemik gegen Kants Erkenntnistheorie.

Bl. 86 ff. bringen Bibliothektechnisches, Katalogschema aus der Göttinger Universitätsbibliothek, was Heinse für seine Stellung als Bibliothekar des Mainzer Kurfürsten verwertete.

Nr. 8. „Erklärungen, und eigne Gedanken bey den wichtigsten Stellen in der Ethik des Aristoteles. Im Januar 1796. Nachdem Hildegard in der Handschrift schon längst beym Verleger war, und ich die Ethik des Aristoteles noch gar nicht gelesen hatte. So wenig als vor dem Ardinghello. Ich wurde entzückt, als ich manchen meiner liebsten Gedanken hier bey dem Fürsten der Philosophen fand.“ (Von Heinses Hand auf dem Umschlage.)

Neben der aristotelischen wird die kantische Ethik hierin besprochen und der ersteren meist der Vorzug gegeben.

Nr. 10. „Augenblickliche Empfindungen und Gedanken oft gar zu einseitig, aber doch immer mit etwas wahrem, zur weitern Überlegung. Heinse.“ Darunter ein Zitat aus Euripides: *κἀν βροτοῖς*
*αἱ δεύτεραί πως φροντίδες σοφώτεραι.**)

Dies ist eins der wichtigsten Hefte und stammt aus der italienischen Zeit. Es ist wohl fast ausschliesslich zu Rom entstanden, in den Jahren 1781—83. Eins der umfangreichsten Nachlasshefte, zählt es 134 beschriebene Blätter. Die Bleistiftschrift ist oft sehr undeutlich, flüchtig und daher schwer zu lesen. Von den kunstästhetischen Aphorismen, die einen Hauptteil des Inhalts ausmachen, sind sehr viele, die bedeutendsten, in den Ardinghello aufgenommen worden. Beschreibungen von Kunstwerken treten zurück. Dagegen nehmen Auszüge aus den kunstkritischen Schriften von Lessing (Laokoon), Winckelmann (Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst) und kritische Bemerkungen dazu einen breitern Raum ein.

---

*) Hippolytus v. 436.

Auch Herder und Mendelssohn werden kritisiert. Dazwischen schieben sich Ausführungen über Boileaus und Horazens Poetik, über Tragödie, Tanz und griechische Musik, über italienische Geschichte und Litteratur, eine Charakteristik Dürers, landschaftliche Eindrücke u. a. m. Es ist das eigentliche Sammelheft für Aphorismen zur Ästhetik und Kunst, für Ideen, die Heinse beim theoretischen und beim anschaulichen Studium der Kunst in Rom aufgingen.

Nr. II. „Auszüge mit einigen geschwinden Bemerkungen zuweilen über Mahler und Mahlereyen meistens. Heinse."

Grösstenteils in Rom entstanden. Zunächst findet sich eine Liste von Malern, mit Cimabue, Giotto und Jan van Eyck beginnend, mit Luca Giordano und Ciro Ferri endend, chronologisch angeordnet. Diese Liste entstammt wahrscheinlich dem 1. Bande von Richardsons Traité de la peinture etc. (siehe weiter unten). Dann folgen eine grosse Anzahl deutscher Notizen und italienischer Zitate über italienische Maler, eine Charakteristik von Anton Raphael Mengs als Künstler und eine solche von Albrecht Dürer*) (Bl. 43 ff.). Kritische Bemerkungen zu und Auszüge aus: Richardson, père et fils, Traité de la peinture et de la sculpture. 3 tomes. Amsterdam 1728 (Bl. 47—54). Bl. 55—Schluss enthalten Schilderungen von Landschaften, hauptsächlich niederländischen oder doch wenigstens von Niederländern gemalten; ausserdem aber auch von solchen des Claude Lorrain und Salvatore Rosa. Diese Blätter scheinen in Florenz (1781 oder 1783 auf der Rückreise) entstanden zu sein, wo die Galerie der Uffizien und der Palast Pitti eine reiche Sammlung von Niederländern enthielten und enthalten, während in Rom für diese nordischen Schulen einzig der Palast Colonna näher in Betracht kommen kann, aber nicht in dem Masse wie die florentinischen Sammlungen. Es ist hingegen schwierig, wenn nicht unmöglich, Genaueres festzustellen, da ältere Galeriekataloge kaum vorhanden oder zu beschaffen sind, und die Sammlungen auch Veränderungen seitdem erlitten haben.

*) Das über Dürer Gesagte ist zum Teil in den Ardingh. (I, 60/61) aufgenommen.

Nr. 12. „Süsse Nachgefühle von Homer und Euripides. Heinse." Geschrieben in Rom — 1782. Nathan der Weise. Über Euripides Medea 1792 in Mainz. (Dies ist späterer Zusatz von einer andern Hand.) Über die Ilias, die Odyssee, Dramen von Euripides (Iphigenie in Tauris, Iphigenie in Aulis, die Phönizierinnen) und Äschylus' Orestie.

Bl. 37 ff. über Zeichnungen von Raphael, Claude Lorrain, Poussin, Dürer, Domenichino und Salvatore Rosa.

Bl. 60—65 bringen eine Kritik von Lessings Nathan dem Weisen und Euripides' Medea.

Nr. 13. „Auszüge aus dem Herodot und verschiedenes über Römische Geschichte. Alles zur weiteren Überlegung. Heinse."

Enthält ferner eine Reihe Titel von Klassikerausgaben, meist in italienischen Übersetzungen. Geschrieben in Italien.

Nr. 14. „Über welsche Litteratur und über Baukunst" auf dem Deckel.

Auch über römische Litteratur und griechische Philosophie (die kleinern Grössen), ferner Geschichtliches und Topographisches über Rom.

Einiges daraus über römische Bauten findet sich im Ardinghello, so z. B. die Stelle über die Rotunda*). Vereinzelte ästhetische Aphorismen; und zum Schluss drei kurze Naturschilderungen (Meer, Abendrot, Sonnenuntergang auf See) aus Livorno. Da Heinse Livorno auf der Rückreise nicht berührte, stammen diese aus dem Jahre 1781.

Nr. 15. „Auszüge aus dem Mercurial**) und andern ohne besondern Ernst und Zweck. Heinse." Notizen über italienische Komponisten und Musik.

Nr. 17. „Auszüge und Beschreibungen zu sehr auf den Raub für die wichtigen Gegenstände; doch immer gut für Zukunft, *αἱ δεύτεραι φροντίδες σοφώτεραι.* Heinse."

Das Heft, zu Rom geschrieben (vermutlich, was die Kritik Mendelssohns betrifft, im November und Dezember

---

*) Ardingh. II, 92 ff.

**) Hieronymi Mercurialis de arte gymnastica libri. Venetis 1573. 2. Aufl.

1781 und Anfang 1782*), enthält weitläuftige Zitate aus Moses Mendelssohns ästhetischen Schriften, mit kritischen Zwischenbemerkungen. Die Auszüge stammen aus den „Briefen über die Empfindungen“ und der „Rhapsodie“ oder den Zusätzen zu den „Briefen über die Empfindungen“ (Bl. 18b—37, Bl. 41—45); sodann aus den „Hauptgrundsätzen der schönen Künste und Wissenschaften“, und aus der Abhandlung „Über das Erhabene und Naïve in den schönen Wissenschaften“ (Bl. 46—64).

Aphorismen über Kunst und Kunstwerke, Beschreibungen von Gemälden, namentlich denjenigen Raphaels im Vatikan (diese sind zumeist in den Ardinghello aufgenommen worden**), vom St. Petersdom, dem Moses Michel Angelos (Bl. 54/55), dazu Bemerkungen über italienische Volksfeste, Prozessionen, spanische und portugiesische Sprache machen den übrigen Inhalt des Heftes aus.

Nr. 18. „Beschreibung einiger antiken Statuen alles augenblicklich oft noch im Krieg und Streite wie ein Chaos — länger Leben und günstig Schicksal wird vielleicht noch Licht und Ordnung hineinbringen. Heinse.“

Enthält zunächst Auseinandersetzungen mit Anton Raphael Mengs' Schriften über Malerei und Maler, nämlich dessen „Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei“, „Leben des Correggio“ und „Raffael, Correggio, Titian und über die Alten“***). Es folgen Beschreibungen plastischer Kunstwerke der Antike, Bl. 25 bis Ende. Davon sind einige im Ardinghello zu finden, nämlich die Schilderungen des Laokoon, des Torso, des farnesischen Herkules, des farnesischen Stiers, des sogenannten Antinous und des Apollo von Belvedere†). Sämtliche Statuen befinden sich in Rom, zumeist im vatikanischen Museum.

*) W. IX, 151.

**) Ardingh. II, 8—33.

***) Die „Gedanken“ gab J. Caspar Füssli heraus zu Zürich 1762. Die beiden andern Schriften in den Werken ed. Prange. Halle 1786. Bd. 3, 123 ff.; Bd. 2, 147 ff.

†) Ardingh. II, 62—76.

Das archäologische Studium Heinses bezeugen die Auszüge aus Plinius und Pausanias Topographie von Hellas. Es sind namentlich Stellen, welche plastische Kunstwerke und Bildhauer betreffen (Bl. 1—16). Bl. 17/18. Über St. Peter in Rom.

Nr. 19 und 20 (26 1/2 ?). Sind zusammengebunden. Der Band trägt den Rückentitel: W. Heinse, Reise von Rom nach Düsseldorf. Karl Schüddekopf, der vortreffliche Herausgeber des Briefwechsels zwischen Gleim und Heinse beabsichtigt dieses Reisetagebuch herauszugeben*). Einzuschieben wären die in Nr. 60 des Nachlasses befindlichen Blätter über Gemälde in der Münchener Galerie, welche Heinse nur auf dieser Reise gesehen haben kann. Der Band ist zusammengesetzt aus ursprünglich drei Heften:

Heft 19. „Flüchtige Bemerkungen auf einer Reise von Rom nach Florenz über Terni und Perugia, wie Hieroglyphen zur Rückerinnerung. Heinse 1783.“

Heft 26 1/2 (so ist es bezeichnet), ein Einschiebsel mit folgender Titelbemerkung Heinses: „Schnelle Bemerkungen noch der letzten Tage in Rom, und bey der Durchreise in Florenz; zu Ende des Julius die letzteren 1783. Besonders über die Galerie und den Pallast Pitti daselbst. Heinse. *Εὖ οἰκεῖν οἶκον* sagte eine Spartanerin, als man sie fragte, was sie verstünde.“

Heft 20. „Augenblickliche Bemerkungen auf einer sehr schnellen Reise von Rom aus, ferner von Florenz nach Deutschland; Heinse. 1783.“

Näheres aus und über diese Stücke des Nachlasses, die schon längst eine Veröffentlichung verdient hätten, im Text (Abschnitt III, die Rückreise).

Nr. 21. „Allerley, Gut und Schlecht doch meistens interessant. Heinse.“

Ein Konglomerat von Notizen über Virgil, das Miserere von Allegri, das Pantheon, italienische Dichter, die Laokoon-

---

*) Sch. II, 222. Das Erscheinen wird jetzt angezeigt. Siehe S. XVII.

gruppe, die Eifersucht, Giordano Bruno, italienische Geschicht-schreiber und Kunstschriftsteller (Condivis Michel Angelo-Biographie, Vasaris Künstlerleben etc.) u. a. m. stellt dies Heft dar. Dazwischen Zitate und kleine Reisenotizen (Besuch bei Hackert in Albano).

Nr. 22. „Beschreibung verschiedener Gemählde in Rom meistens an Ort und Stelle gemacht auf der Flucht zur Stärkung der Rückerinnerung. Heinse.“

Das „auf der Flucht etc.“ deutet auf Entstehung in den letzten Monaten vor Heinses Abreise von Rom, welche am 7. Juli 1783 erfolgte. Auch innere Gründe, wie die Beurteilung Rubens' machen die späte Datierung notwendig.

Auf mehr denn 100 Bogen finden sich in diesem Hefte eine Unmenge von Gemäldebeschreibungen verzeichnet. Die Galerieen des Vatikan, der Paläste Borghese, Colonna, Albani, Pamphili, um nur die bedeutenderen zu nennen, und viele Kirchen sind mit ihren Gemäldeschätzen hier vertreten. Besonders ausführlich beschrieben werden neben Tizians Amor divino e profano und Poussins herrlichen Landschaften in der Galerie Colonna die vatikanischen Gemälde Raphaels*).

Nr. 23. „Beschreibung einiger Gegenden und Tempel und Palläste von Rom flüchtig auf der Stelle einmal für die Zukunft zur völligen Ausarbeitung.“ (Auf dem Deckel.)

Auf Blatt 9 befindet sich folgende Eintragung: „Ich sass den 11. May 1783 an einem heitern Morgen hier, zwischen blühenden Acacienbäumen, ihr süsser lieblicher starker Duft berauschte mich schier, meine Ohren genossen das Naturconzert von einer Menge zwitschernder und singender Vögel und dem Gemurmel des tiefen Wassers und das freudige Grün erquickte meine Augen, und die Ruinen in ihrer Majestät rührten meine Seele.“ Das ergiebt also für das Heft Entstehung während der letzten Monate des römischen Aufenthalts, wenigstens von Bl. 9 an. Schöne landschaftliche Ausblicke (z. B. von der Villa Aldobrandini), Gemälde (u. a. die Geschichte der Psyche nach Entwürfen Raphaels in der Villa

*) Vieles hiervon im Ardingh. II, 9—33.

Farnesina), der Herkulestorso*), Gebäude (wie das Kloster San Onofrio, das Colosseum**) u. a.) werden beschrieben. Ferner Bemerkungen über die verschiedenen Hügel der Siebenhügelstadt, über die Villa Farnese, Villa Madama, Villa Ludovisi, Villa Pamphili, über die Basilika San Paolo fuori le mura***), über die Pyramide des Cestius†), das Kloster Sabina.

Bl. 1 polemisiert Heinse gegen die Auffassung des Hässlichen in der Kunst durch Lessing im Laokoon, XXV. Abschnitt. Aphorismen zur Kunst finden sich zerstreut im Heft; Bl. 18 eine Beurteilung von Rousseaus Confessions.

Es folgt eine Gruppe von Heften aus der Zeit nach dem italienischen Aufenthalt, nämlich Nr. 24—31.

Nr. 24. Das Heft ist wichtig zur Frage nach Quellen für den Ardinghelloroman. Eine tagebuchartige Eintragung über eine Reise von Düsseldorf nach Honneff, Siegburg, Heisterbach u. s. w. bringt als Datum der Abreise den 4. Mai 1786. Das Heft wird im Jahre 1786 in Düsseldorf entstanden sein, da der Ardinghello 1787 erschien. Die Ansicht Rödels, der Ardinghello sei schon im Jahre 1785 vollendet worden, wird hierdurch schon hinfällig††).

Das Heft ist Zeugnis für die intensive Beschäftigung Heinses mit der Philosophie. Die grosse, langatmige philosophische oder weltanschauliche Partie im Ardinghello beruht auf dem hier (Bl. 1—65) bezeugten philosophischen Studium.

Aus Aristoteles, Leibniz und Kant (Bl. 18—20) sind Auszüge da.

Vor allem Leibniz mit seiner Defensio Trinitatis per nova reperta logica†††) wird besprochen, ferner Bayles

---

*) Vgl. Ardingh. II, 70/71.

**) „ „ I, 257.

***) „ „ I, 263 ff.

†) „ „ I, 260.

††) Rödel, S. 113.

†††) Vollständig: Defensio trinitatis per nova reperta logica seu responsio ad objectiones Wissowatii, eine Jugendabhandlung Leibnizens aus dem Jahre 1669. Vgl. Erich Schmidt, Lessing 1. Aufl. II, 385.

Dictionnaire historique et critique, Samuel Clarkes Polemik gegen Leibniz über die Willensfreiheit und Newtons naturalis philosophiae principia mathematica. Auch Spinoza, F. H. Jacobi und Mendelssohn (Bl. 54 f.), Locke und Thomas Hobbes werden gelegentlich herangezogen*). Unter den sonstigen Werken (Reisebeschreibungen; Werken von Burke, Chatham, Fox über englische Verfassung; Blutumlauf u. s. w.) ist besonders zu erwähnen das Werk des Comte de Choiseul-Gouffier, Voyage pittoresque de la Grèce. Bd. 1. Paris 1782. Aus dem umfangreichen Referat darüber (Bl. 20 ff.; Bl. 93 — ein Schema des daraus für den Ardinghello zu Benutzenden) ist Manches im Ardinghello verwertet worden, im 2. Bd. namentlich bei der Schilderung der Vorgänge auf den kykladischen Inseln**).

Nr. 25. Die Entstehungszeit ist begrenzt durch die zwei Daten, die sich zu Anfang und zu Ende finden, 27. Februar 1788 und 20. Juli 1789 (Reise nach Mannheim, Heidelberg, Aschaffenburg). Das Heft entstammt also den ersten Jahren der Mainzer Zeit***).

Besonders zahlreich sind in diesem Hefte die erotisch-pornographischen Aufzeichnungen, die allerdings im Nachlass nicht selten sind.

Notizen über Kunst, Malerei, Glück, Ehe, Erziehung, Religion, Regieren, Übersetzen (als Nachschaffen, nicht sklavisches Übertragen), Revolutionen, Friedrich den Grossen, über die Stadt Mainz, über die ersten Christen und die Intoleranz der Juden stehen in bunter Reihe nebeneinander. Einiges ist in der Hildegard verwertet worden, so die Stelle über Erziehung, Zweck der Ehe, Glücksskala (sehr charakteristisch für Heinse), Schönheit des Rheins†). Auf Bl. 44 steht einer der wenigen Zusätze, die Heinse in der 2. Auflage

---

*) Ardingh. II, 104—192 ist der Niederschlag dieses philosophischen Studiums.

**) Ardingh. II, 192, 273 ff.

***) Am 1. Oktober 1786 war Heinse Vorleser beim Kurfürsten zu Mainz geworden; vgl. Körte 2, 548.

†) Werke III, 201 ff.; IV, 80 ff.; IV, 79; III, 5.

des Ardinghello gemacht hat, wie es scheint, ein Gedanke aus Winckelmanns Geschichte der Kunst des Altertums*).

Bl. 47 ff. enthalten Auszüge aus Gibbon, Decline and fall of the Roman empire, aus Hugo Grotius' Ausgabe der „gothischen Schriftsteller", d. h. der scriptores rerum germanicarum: Cassiodorus, Jornandes, Tacitus, Caesar; endlich Bemerkungen über England, Engländer, Fielding und Richardson.

Nr. 26. Das Heft stammt aus dem Jahre 1797. Das lässt sich wenigstens für einen Teil ganz sicher feststellen, nämlich für die Stellen aus und über Aristoteles' Politik**) (Bl. 22 ff.).

Bl. 1—21: Sammlung griechischer Sprichwörter.

Bl. 29 ff. Über Stücke von Corneille, Racine, Molière, Euripides' Hippolytus; Bemerkungen über Russland, Peter den Grossen, Polen, die skandinavischen Länder.

Bl. 56 ff. Auszüge aus Reisebeschreibungen, über Landkarten und Herodot.

Bl. 63—81, Bl. 86b ff. Kritik von Wielands Agathon, Bl. 81 und Bl. 90 über Wielands Oberon.

Nr. 27. Auf dem Vorsetzblatte steht folgendes zur Datierung: „Im Jahre 1790 noch 25, Junius 1790—64, Sept. 1790—86" (aus 86 Blättern besteht das Heft). Die Zeitangabe auf Bl. 63 ff. für eine Reise nach Ziegenberg zu Frau von Diede (21.—26. Juli 1790) stimmt aber damit nicht ganz überein.

Bl. 1 ff. Über und aus Horaz und aus Madame de Genlis absprechender Kritik der Nouvelle Héloise des J. J. Rousseau und der Clarissa des Richardson; weiter über Epiktets moralisches Enchiridion und den Don Quixote des Cervantes. (Heinses Urteil über den unsterblichen Roman: „Alles ist

---

*) Ardingh. I, 45, Zeile 4—22.

**) Vgl. Wagner, Sömmering I, 368; Heinse an Sömmering am 20. 6. 1797: „Ich arbeite jetzt mit grossem Vergnügen die Politik des Aristoteles recht ernstlich wieder durch." Damit ist Rödels ganz unbegründete Annahme eines Druckfehlers (S. 125), Politik für Poetik, widerlegt.

Karrikatur, nichts Grosses und Schönes, was das Herz und die Sinnen ergreift!")

Dann folgen Kritiken von Goethes Tasso (Bl. 19 ff.) und Faustfragment (Bl. 23 ff.), beide bei Göschen in Leipzig 1790 erschienen. Von Tasso sagt Heinse:

„Ein geringes Haus mit den edelsten Materialien aufgeführt. Ein mittelmässig Stück voll der lieblichsten Poesie, schönsten Bilder, sinnreichsten Gedanken . . . Das ganze Stück ist Widerspruch auf Widerspruch . . .."

Noch interessanter ist, was er über das Faustfragment sagt:

„Gewiss Fragment! denn es ist nichts von einem Plan zu einem Ganzen zu sehen. Oder doch sollt es vielmehr so heissen: Ideen ohne Zusammenhang zu einem Faust.

Verschiedenes ist vortrefliche Darstellung der Natur; und das beste die Scenen mit Margarethe . . . Übrigens merkt man, wo Goethens erstes Jugendfeuer noch ist, und wo er neuerdings hinzugeflickt hat . . . Es war ein König in Thule ist ganz vortrefflich und das schönste. . . . Margarethe ist das beste im Ganzen, ganz nach der Natur — du holdes Himmelsangesicht!"

Bl. 68 ff. eine Kritik von Herders „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit", Bd. 1—3; Bd. 4 erschien erst 1791.

Heinse bemängelt die Schwärmerei, die Weitschweifigkeit und den Predigerstil des Werkes, und behauptet, dass Herder verschiedene Ideen aus seinem Ardinghello entlehnt habe. (Dieselbe Behauptung der Entlehnung von Ideen aus dem Ardinghello macht Heinse auch Goethes Wilhelm Meister gegenüber geltend.*) Ja er beschuldigt ihn fast des Plagiats.

„Herders Schriften vom grössten Umfang verderbt immer die Profession von Generalsuperintendent. Z. B. der 1. Band Ideen turpiter atrum . . . Der dritte Band weicht in manchem von dem ersten ab . . . Zu diesem dritten Band sind aus dem Ardinghello verschiedene Hauptideen genommen (ohne ihn zu nennen) vorzüglich aus dem Briefe über die Antiken und dem Gespräch auf dem Monte testaccio**) . . . . Der beste Gedanke darin ist: Alles

*) Heft 2 des Nachlasses, Bl. 57 ff.

**) Ardingh. II, 62 ff.; I, 312 ff.

wird, was werden kann. Jedes Volk hat seine Maximen in Kultur und Kunst. Dieses ist offenbar aus dem Ardinghello nur zu weit ausgedehnt. Ardinghello sagt: Phidias hat das Problem vom Jupiter aufgelöst*) kein anderer konnte ihn darin übertreffen; und musste ihn folglich nachahmen, wenn er einen machen wollte. So ist's aber nicht mit den Pyramiden, und anderen Sachen. Herder trägts noch über auf Iliaden, oder vielmehr ganz allgemein: Homer hat ein episches Gedicht gemacht, Sophokles Tragödien, die die höchsten in ihrer Art sind. Diess ist offenbar falsch: Wenn er sagte: Keiner kann eine bessere Iliade, einen besseren Oedip machen; dann wärs gut; obgleich doch weder Achill noch Oedip so bestimmt von einem ganzen Volke waren, als Jupiter ... Der Mann geht nicht rein mit der Sprache heraus; muss jeder fühlen."

Heinse verlangt Zusammenfassung des Stoffes in einen Band.

Nr. 28. „Angefangen zu Aschaffenburg den 15. Nov. 1799. Pro und contra findet sich zuweilen neben einander, zu weiterem Gebrauch für künftige poetische Werke."

Es ist eins der letzten Hefte, die Heinse zu seinen Niederschriften benutzt hat. (Heft 58 ist eine Kopie davon.) Es besteht aus fortlaufend nummerierten Aphorismen über die verschiedensten Gegenstände, eine Frucht seiner Lektüre und seiner Kritik derselben. Da finden sich Sätze über Liebe, Freundschaft, Leidenschaft, Einbildungskraft, Moral (nach Fergusons Grundsätzen, doch mit einer leisen Hinwendung zu Kant, dessen Ethik er früher strikt ablehnte, indem er Glückseligkeit und Moral trennt); ferner vereinzelte Aphorismen über Kunst. Als 25. Stück sind zwei datierte Distichen (vom 2. Juni 1800) eingefügt:

„Wahrheit, lebendig gesagt, so dass die Worte verschwinden,
Zeiget jedem sein Bild, wie ein geschliffner Krystall.
Schön und hässlich findet**) sich, so wie er ist, der Charakter.
Schelte den Künstler nicht, sondern erkenne dich selbst."

Beim 41. Aphorismus findet sich die Bemerkung „den 24. Julius 1802 nach meiner Krankheit". Die Schriftzüge

*) Ardingh. II, 58.

**) Findet ist aus zeigt von Heinse selber verbessert und darüber geschrieben.

der folgenden Eintragungen sind unsicher, undeutlich, man sieht die Nachwirkungen der Krankheit. Diese offenbaren sich auch in dem resignierten Ton, in dem die Sätze gehalten sind; auch sieht man, wie der schwere Schlaganfall*) Heinses Sinn den letzten Dingen, den Fragen nach Tod und Unsterblichkeit zugewendet hat. Doch wenn auch nicht materialistisch, so doch skeptisch resigniert ist dabei seine Grundstimmung.

Der 87. Aphorismus enthält „Erste Gedanken nach Lesung des Wallenstein“**):

„Alle Personen sind voll Schillers Geist und Leben und Poesie, vorzüglich die Gräfin Terzky, Max Piccolomini, Thekla, Wallenstein pp. . . . Disharmonie abscheulich. Ebenso ging es Schillern mit dem Carlos. Jammer und Schade für die meisterhafte mit erstaunlichem Fleisse ausgearbeitete Diktion! Göthe beschwor den Götz von Berlichingen mit ganz anderem Genie aus seinem Zeitalter . . . Das Werk ist verunglückt. Max und Thekla sind regelmässige Puppen und die Terzky ist ganz ausser der weiblichen Natur. Wallenstein handelt dumm . . .“

Nr. 29. Anfangs der neunziger Jahre enstanden. Auf Bl. 51—54 steht eine Besprechung von Kants „Religion innerhalb der Grenzen der blossen Vernunft“ vom Jahre 1793.

Über Sallust (Bl. 1 ff.), einen Liebling Heinses***), dann über Regierungsform und staatsrechtliche Verhältnisse an der Hand einer Reihe einschlägiger Werke (Bl. 22 ff.) und über Madame de Sévignés Briefe wird referiert. Ausführliche Auszüge und Kritiken von Giordano Brunos Schriften†) werden Bl. 36 ff. gegeben. Das Bl. 18 angegebene Buch von St. Arteaga über die italienische Oper††) (deutsch von Forkel, Leipzig 1789) hat auf theoretisierende Partieen der Hildegard Einfluss gehabt.

---

*) Vgl. Schober, S. 146.

**) Bekanntlich 1800 zuerst erschienen.

***) Vgl. in der Hildegard, W. III, 228 ff.

†) Spaccio della bestia trionfante, De l'infinito universo e mondi, De gl'heroici furori werden besprochen.

††) La rivoluzione del teatro musicale italiano dal suo origine fino al presente. Bologna 1783. 2 Bde.

Ausserdem sind vorhanden in heterogenster Mischung Notizen über Willensfreiheit und Käsebereitung in der Schweiz, Virgilverse, Auszüge aus La Bruyères Caractères und dem Figaro, Sprüchwörter aus Menander u. s. w.; ferner einige Originaldistichen und Übersetzungen zweier Oden der Sappho*) und einiger Sachen aus der griechischen Anthologie.

Nr. 30. Bl. 5 ergiebt der Titel von Lichtenbergs Verteidigung des Hygrometers (Göttingen 1800) einen terminus a quo. Naturwissenschaftliche Studien beherrschen dieses Heft, Schriften von Lamarck, Lichtenberg oder Besprechungen derselben in den Göttinger gelehrten Anzeigen werden zitiert. Die Lektüre von Hume und Robertson und die Auszüge über die Hinrichtung der Maria Stuart, Bl. 2 ff., sind höchst wahrscheinlich durch Schillers Maria Stuart (1801 bei Cotta erschienen) veranlasst.

Bibliographische Notizen und eine Sammlung von Namen, Tauf- und Familiennamen, beschliessen das Heft.

Nr. 31. Da einiges in die Hildegard aufgenommen worden (so Bl. 1 ff. über den Zweikampf, Bl. 13 ff. über Pantomime und Tanz**), so wird das Heft vor 1796 entstanden sein. Die Aufzeichnungen stehen unter dem Zeichen der französischen Revolution; Bemerkungen über diese, Auszüge aus Montesquieu, Considérations . . ., Betrachtungen über die Verschwörung des Catilina, über Pressfreiheit, Gedanken über allgemeine Erziehung des Volkes auch in militärischer Hinsicht folgen in buntem Wechsel. Bl. 31—53 spricht Heinse begeistert und referiert über Madame Rolands „Appel à l'impartiale postérité“, Paris l'an 3 de la République.

Nr. 32. „Augenblickliche Empfindungen und Gedanken, zuweilen zu oberflächig zur weitern Überlegung: Posteriores enim cogitationes, ut ajunt, sapientiores esse solent. Cicero in Philip. Heinse.“

---

*) Vgl. Brief Heinses an Sömmering vom 17. August 1795 (Wagner, Sömmering I, 352): „Die Oden der Sappho hab' ich längst besser und deutscher übersetzt . . .“

**) Hildegard, W. IV, 9 ff.

Die Aufzeichnungen, meistens über Kunst und Kunstwerke, entstammen der ersten Zeit des italienischen Aufenthalts, vor Rom, wo Heinse Ende August oder Anfang September 1781 ankam*).

Bl. 54 ff. ist ein Einschiebsel aus der Düsseldorfer Zeit, wenn das Datum korrekt ist. Dort steht nämlich: „Augenblickliche Gedanken bei verschiedenen Anlässen, zur ferneren Überlegung; Im Jahr 1779."

Bl. 27 ff. enthalten Beschreibungen von Statuen und Bildwerken der grossen venetianischen Antikensammlung, jetzt im Museo archeologico.

Bl. 49 steht der Vers: „O Liebe, heilig innig Wesen . . .", den er im Briefe vom 15. September 1781 von Rom aus an Fr. Jacobi schreibt**). Und zum Schluss Bl. 161 ff. bringen Beschreibungen der Venus Medici, der tizianischen Venus, der Statuen der Ringer und des Apollino***). Diese können schon nach Stilerwägungen und nach Vergleichung des Tagebuchs der Rückreise nur aus dem ersten Florentiner Aufenthalt, also aus dem Jahre 1781 stammen. Damit ergiebt sich die Datierung zur Genüge.

Notizen über römische und griechische Geschichte, römische Bäder (nach Chas. Camerons Baths of the Romans, London 1772) füllen die ersten 20 Blätter.

Bl. 39 ff. befassen sich mit Mosaik und ihrer Technik, hervorgerufen wohl durch die berühmten grossen musivischen Kunstwerke der Markuskirche in Venedig.

Bl. 43–48 sind Auszüge aus der Ethik des Spinoza.

Bl. 50 ff. wird der Mahomet des Voltaire besprochen und zum Schluss ausgesprochen: „Zum Unglück war Voltaire nicht gemacht, einen Schwärmer darzusteilen . . . ein solcher Mensch hätte gewiss keine Religion gestiftet."

Bl 65/66 sagt er über die Semiramis Voltaires: „Alle die Geschöpfe darin könnten keine Viertelstunde leben, wenn sie in der Natur wären. Es ist so recht moderne Mahlerey

*) Vgl. W. IX, 137.
**) W. IX, 146.
***) Vgl. Ardingh. II, 211 ff.

für den Augenblick . . . Es vergeht einem alle Liebe zur Kunst wenn man solche Grossthuereien liest . . ."

Über Dante und die Divina Comedia, über Cicero, Demosthenes, Plutarch, über den Bajazet Racines und Swifts Reisen Gullivers, über Ossian (den er als eine Fälschung Macphersons aufweist), ferner über Seele, Körper, Monaden wird in katechetischer Form gehandelt. Durchs Ganze aber ziehen sich mannigfaltige ästhetische Aphorismen, die ihre Nachwirkung im Ardinghello haben.

Die Nummern 36—47, meist aus wenigen losen Blättern bestehend, stammen aus vor- oder frühdüsseldorfischer Zeit. Im Ganzen belanglos.

Nr. 50, 52, 53, 54 sind meist unwichtig, zum Teil Kopien.

Nr. 55. (Ein Konvolut von 48 Blättern.) „Über Winckelmanns Geschichte der Kunst des Altertums." Es sind Auszüge, wie Lessing sie in seinen Kollektaneen gemacht hat, nur dass sich dieser fast ausschliesslich bei gelehrten archäologischen Kleinigkeiten aufhält*). Hierzu gehört ein Blatt von Nr. 53: Über Winckelmanns Kunstgeschichte. Es ist ein Resumee von Nr. 55 und gehört dazu auch nach Papier und Schrift.

Nr. 56. „Wilhelm Heinse an Samuel Thomas Sömmering über den Hauptsatz in dessen Schrift zur Tabula baseos encephali. Aschaffenburg, den 12. December 1799." Es ist das Konzept eines Briefes an Sömmering**).

Beigeklebt ist ein Zettel von Sömmering: „Wer hätte denken sollen, dass der gute Heinse, die Wahrheit dieser ingeniosen Vermuthung selbst mit seinem eigenen Hirne besiegeln würde? H. Dr. Windischmann der unter H. von Pauli's Leitung sein edles Haupt öffnete, merkt in dem Berichte von der Leichenöffnung ausdrücklich an:

„Die ganze Hirnmasse und die Substanz der Sinnesnerven zwar voluminos, aber weich und leicht zerreisslich."

*) Dies war in Hermann Hettners Händen, wie ein angeklebtes Briefkouvert zeigt. Vgl. auch H. Hettner: Aus W. Heinses Nachlass im Archiv f. Litgesch. 1881, 39 ff.

**) Wagner, Sömmering I, 373 ff., 371.

Diese Stelle ist um so merkwürdiger und schätzbarer, da beide Männer von vorliegendem Aufsatze nichts wussten, folglich diese Bemerkung ganz unbefangen, bloss aus sich selbst machten. Sömmering."

Nr. 57—59 sind Abschriften von Briefen, Rezensionen u.s.w.

Nr. 60. Von fremder, vermutlich Sömmerings Hand steht auf dem Heft: „Heinses Reisejournal vom 1. Julius 1780 bis September, das er für verlohren hielt, weil es Zulehner*) von 1792 bis 1803 zu Mainz behielt, nebst Bemerkungen auf andern Reisen." Es ist nichts weniger als druckfertig. Das meiste ist in die Briefe an Fritz Jacobi übergegangen**). Doch findet sich zur Kunst und über Kunstwerke, sowie über berühmte Schweizer (Lavater, Salomon Gessner, Professor Füsli u. a.) manches interessante, noch ungedruckte Urteil.

Einzelne Blätter von Lyon, Valence, Vaucluse, und von Neapel und dem Vesuv***) u. s. w.

Sodann folgt eine Reihe von Blättern über Gemälde der Münchener Gallerie. Sie gehören offenbar zu dem Tagebuch der Rückreise, denn nur auf dieser hat Heinse München berührt, und sich dort vom 29. August bis zum 4. September 1783 aufgehalten†).

Den Beschluss machen einige Blätter mit Notizen über kleinere Reisen, einen Ausflug von Aachen nach Spaa des Jahres 1785, eine Reise von Aschaffenburg nach Meiningen und Erfurt††), angetreten den 15. Juli 1796, ferner eine solche von Aschaffenburg nach Würzburg im Juli 1800.

---

*) „Johann Anton Zulehner, Magister der Philosophie und ordentlicher Professor derselben wie auch der Mathematik zu Bonn. Geb. zu Mainz" meldet von diesem Meusels Schriftstellerlexikon 15, 475. Jördens und die A. D. Biogr. haben ihn nicht. Er gehörte in Mainz zu den Bekannten Heinses und Sömmerings. Vgl. Wagner, Sömmering I, 364, 366.

**) W. Bd. 9.

***) Von Neapel und dem Vesuv, also aus dem Sommer 1782, vgl. W. IX, 211 ff.

†) Vgl. Nachlass Nr. 19/20, Bl. 194/95.

††) Vgl. Nachlass Heft 7, Blatt 54, Sch. II, 244. Schüddekopfs Kombination ist hierdurch bestätigt.

Nr. 61. Es lassen sich zeitlich deutlich zwei Gruppen von Aufzeichnungen scheiden. Die eine fällt in die voritalienische Zeit zu Düsseldorf (1779/80) und ein Teil ist auf der Reise nach Italien entstanden, wie die Stelle über Dietrich ergiebt, die, in Koblenz geschrieben, in einem Briefe an Fritz Jacobi wiederkehrt*). Die Aufzeichnungen betreffen die Kunst und Kunstwerke. Die andere Gruppe ist auf und nach der holländischen Reise entstanden. Ein Bogen, der Interessantes über Rembrandt, überhaupt das abschliessende Urteil Heinses über niederländische Maler enthält, ist daher dem Tagebuch von der holländischen Reise beizufügen**). Die Stelle darin: „Wenn man aus Holland kömmt, und alle Kunstsachen überdenkt . . .“ beseitigt jeden Zweifel über die Datierung. Bemerkungen über Kants Philosophie (sein primum ψεύδος, wie Heinse sagt), über Lessings philosophische Ansichten, über Leibniz und Spinoza fallen nach der holländischen Reise, die Heinse im Oktober 1784 mit Graf Nesselrode machte***). Dazu kommen vulgärphilosophische und staatswissenschaftliche Bemerkungen.

Nr. 62. Eine Anzahl loser Blätter mit Beschreibungen von Gemälden, Künstlerbildnissen und der Niobegruppe in der Galerie der Uffizien zu Florenz. Heinse schildert die Bildnisse folgender Maler und Bildhauer: Reynolds, Mengs, Raphael, Julio Romano, Bernini, Carlo Dolce, Jacob Jordaens, Aart van der Neer, Rubens, Franz Mieris, Albrecht Dürer und Rembrandt. Sie sind unverkennbar, wie auch die Schilderung der Niobegruppe, während des ersten Florentiner Aufenthalts entstanden (1781), denn auf der Rückreise urteilt Heinse anders über die Niobe, auch über das Raphaelportrait†).

Nr. 63, Bd. 1. Ein grosser gebundener Quartband, auf dem Rücken: Heinse, Gedanken und Sprüchwörter. Das Buch

*) Brief vom 14. 7. 1780, W. Bd. IX, 17.

**) Nämlich Heft 1 des Nachlasses.

***) Vgl. W. IX, 247 und Nachlass Nr. 1, Bl. 19 ff.

†) Siehe vorn S. 60/61, 112, 133.

stammt aus der Zeit des ersten Düsseldorfer Aufenthalts (1774—1780). Die Einwirkung Rousseaus und vor allem von Goethes Werther*) (vgl. Bl. 49/50) ist unverkennbar. In bunter Fülle enthält der Band Gedanken über Glück, Moral, Erziehung, Wahrheit, Duell (Einfluss der Popularphilosophie) und bekundet auch Heinses Interesse für Volkslied und Volksdidaktik. Er teilt ein altes Bergmannslied sowie eine Unmasse von Sprichwörtern, Redensarten, Synonymen mit (so etwa, wie Lichtenberg die zahllosen Synonyma für Trunkenheit in der deutschen Sprache sammelt).

Nr. 63, Bd. 2. Ein steifbroschirtes Heft in Oktav, datiert 1779 und mit der Aufschrift: „Augenblickliche Gedanken bei verschiedenen Anlässen zur ferneren Überlegung.“

Enthält nummerierte Aphorismen über verschiedene Dinge, auch über Kunst. Diese letztern knüpfen inhaltlich an die des vorigen Heftes an und sind gewiss vor der italienischen Reise niedergeschrieben. Vorgeheftet sind zwei Blätter mit Beschreibung der Büsten J. Caesars und des Kaisers Augustus, beide in der Bibliothek zu Venedig, also 1780/81 enstanden.

Nr. 64a. Ein Heft mit Präparationen zu und Auszügen aus Aristoteles Schrift über die Seele (περὶ ψυχῆς). Es fällt in die Düsseldorfer Zeit von 1778—1780**).

Nr. 64b. Besteht aus verschiedenen losen Blättern. Die Besprechung von Schillers Don Carlos (der 1787 erschien) giebt einen Anhaltspunkt zur Datierung nur dieser Besprechung selber. Heinses Kritik ist durchaus absprechend***).

---

*) Werthers Leiden hat H. in der Iris rezensiert. 1. Bd., 3. Stück, S. 78 ff. 1774.

**) Vgl. Sch. II, 77 und oben Bemerkungen zu Nr. 63, Bd. 1. Ein Teil der Auszüge stammt auch aus den Physica des Aristoteles. Dies lässt sich nachweisen für eine Stelle, die Baukunst betreffend: Physica 199a. Heinse hat sie übersetzt.

***) H. sagt: „In der Schillerschen Fabel vom Don Carlos ist alles vom Anfang bis zu Ende leer und unwahrscheinlich . . . Wenn die bekannte Geschichte für die Bühne unschicklich ist, so soll sie der Dichter nicht wählen; denn die Verfälschung hemmt die Täuschung. Es gehört übrigens kein Hexenmeister dazu, den Don Carlos und seine Mutter auf solche Weise unschuldig darzustellen.“

Die Bemerkungen über *μεγαλοψυχία* (nach Aristoteles) sind wohl 1796 entstanden*). Eine längere Stelle über Platos Schönheitsbegriff ist in den Ardinghello aufgenommen worden**), also bis 1787 entstanden.

Ein Blatt trägt eine Reihe Titel meist bibliographischer Werke, stammt also wohl aus Heinses Bibliotheksperiode.

Ein anderes Blatt mit einer Besprechung von Wielands „Huon“ (Oberon), die meist absprechend gehalten ist. Heinse vermisst Anschaulichkeit, Sinnlichkeit, es sei „alles blosse Phantasie“.

Auszüge aus einer Reisebeschreibung (Sizilien und Malta) und Bemerkungen über Jomelli und Majo mögen auch noch angeführt werden.

Ferner ist Hemsterhuis' Aristée besprochen***).

Nr. 65 enthält eine Reihe von Konzepten zu Briefen Heinses aus den Jahren 1796 bis 1803.

Nr. 69—82, soweit sie nicht fehlen, sind unwichtig, enthalten viel Briefkonzepte.

---

*) Vgl. Nr. 8 des Nachlasses.

**) Ardingh. 1, 289 ff.

***) Aristée ou de la divinité, 1779. Vgl. Max Schasler, Kritische Geschichte der Ästhetik S. 329 ff.; K. Heinrich von Stein, Die Entstehung der neueren Ästhetik S. 113 f. Gleim erwähnt ihn in einem Briefe an Heinse vom 17. März 1785 (bei Sch. II, 177). Vgl. auch Hayms Herderbiographie I, 557, 688 ff. u. a. O. über Herders Beziehungen zu diesem Holländer und dessen Einfluss auf ihn.

Anhang II.

Mitteilungen aus Heinses Nachlass

nach der Reihenfolge der Hefte.

Heft 1 Bl. 74. (Über Spinoza.)

Von Gott u. Natur und der Entstehung der Dinge wissen wir kein Haar also, aber so viel hat er doch mit allen seinen mathematischen Phraseologien herausgewelscht, dass wir in uns haben, was die Theologen u. Philosophen sonst Gott nannten, nehmlich die Ursache der Bewegung, die Ursache aller einzelnen Dinge: und dass Gott und die Natur selbst nicht verschieden ist. Das ist aber das Grosse, was alle die Kerls ärgert, dass er ihnen die Puppe Gott auf so religieuse Weise aus der Hand wegdemonstrirt. Über das Übrige breitet er einen dunklen, dichten Schleier.

Heft 5 Bl. 24 ff.

Kunst der Darstellung.

Darstellung überhaupt heisst Merkmale von Etwas geben, dass es der Seele gegenwärtig ist.

Jeder Mensch, der sich Kenntnisse sammeln und andern mittheilen will, muss diese Kunst besitzen und alle Wissenschaften und Künste beruhen auf ihr. Sie ist die erste und unentbehrlichste von allen. Alle andern sind gleichsam nur ihre Kinder und theilen sich in ihren Reichthum, ihr Vermögen. Die Bildhauerkunst hat die Form zum Erbtheil erhalten; die Mahlerey das Grundstück der Farbe; die Tanzkunst die Bewegung im Menschen; die Musik den Ton; die Poesie die Sprache, deren Vasallen sind Geschichte, Beredtsamkeit und alle Wissenschaften, die durch die Sprache handeln. (Die Mathematik, die durch den blossen Raum darstellt, hat

das allgemeinste und weiteste Reich erhalten.) Wenn sich aber auch die Kunst der Darstellung mit ihrer ganzen Familie vereinigt: so kann sie doch die Wirklichkeit nicht ganz geben. Es wäre gegen den Satz des Widerspruchs und des Nicht zu Unterscheidenden.*) Das soll sie auch nicht. Die ganze Kunst der Darstellung geht immer auf den bestimmten Zweck, das wesentliche einer Sache und ihr Bild recht tief in die Seele zu prägen zu deren Nutzen und Vergnügen. Ob sie gleich die Wirklichkeit nicht ganz gibt: so gibt sie das Brauchbare davon, von allen Schlacken gereinigt, das Vollkommene für den Menschen herausgehoben; und ergreift mehr, als die Wirklichkeit selbst, weil sie alles zerstreuende davon entfernt, und die Merkmale jeder Art in einen Brennpunkt bringt.

„Für den Schauspieldichter, den gebohrenen Imperator aller anderen Künstler, hat Aristoteles mit tiefer Weisheit allgemeine Regeln abgezogen. Die Wahrheiten (?) sind alle aus dem Wesentlichen der Darstellung überhaupt genommen, und bleiben ewig dieselben. An die Schauspielkunst in ihrer Fülle, die Oper, hat sich noch kein zweyter Aristoteles gewagt; nothwendig wär es gewiss, so unbändigen Sultanen, als die ersten Künstler in ihrer Art, einmal eine Taktik vorzuschreiben, dass sie in der unüberwindlichsten Schlachtordnung auf das Herz und die Phantasie des Menschen wirkten.

Die besten Merkmale für die Philosophen sind diejenigen, welche das wesentliche einer Sache bezeichnen; denn eben dadurch wird sie der Seele am gegenwärtigsten. Das wesentliche einer Sache ist, wodurch sie sich von allen andern ihrer Art unterscheidet. Wer täuschen will, muss diese unterscheidenden Merkmale treffen; und derjenige trägt den Preis davon, der sie auf ein Haar trift.“

„Das höchste Ideal aller Kunst besteht in dem von allem andern unterscheidenden, individuellen,

*) Die Abhängigkeit von Leibniz erscheint hier schlagend.

darstellenden, täuschenden; nicht gerad in der Vollkommenheit der Formen, Farben, Töne, Worte: Harmonie und Schönheit derselben wie man es gewöhnlich versteht. Desswegen sagt man von den Figuren, welche bloss fleissige Künstler den Antiken nachmachen, es ist keine Seele darin; das ist: es ist nichts darin, was das Ganze zusammenhält, und individuell lebendig macht. Die Formen können schön, proportionirt, die Farbe und Licht und Schatten harmonisch, kurz alles nach der Regel treflich seyn: und stellt doch nichts dar, und täuscht nicht."

„Was einer darstellen will, muss er erst in Natur recht gefasst haben. Welch ein sichrer scharfer Blick, und welche feste geübte Hand gehört nicht dazu, eh einer nur den Umriss von der geringsten Sache rein aufnimt? Die Maler in Rom wollen von dem ersten besten gut gebildeten Taglöhner jeden grossen Mann der alten und neueren Geschichte, und von jeder Hure eine Lucretia abziehen; aber es wird auch darnach. Man sieht nichts, als eine Menschengestalt. Die griechische Kunst war weit reicher, als die unsre an individuellen Formen. Die alten Griechen und Römer stellen die alten Griechen und Römer am besten dar; wer sie kennen lernen will, muss sie bey ihnen und von ihnen selbst kennen lernen. Das bezeichnende jeder Menschenklasse fassten sie haarscharf; und machten Ideal daraus für ihre Götter. Wir neuern haben die vollkommene Natur aller Art nicht so beysammen; desswegen sollten unsere Künstler herumreisen, und das vortreffliche studiren und aufnehmen."

„Um das unterscheidende zu treffen, muss man erst das allgemeine der Klasse kennen; und viel Individuelles. Die feinen Abweichungen sind am schwersten aufzufassen. Wie ist der Charakter einer Aspasia von der Phryne unterschieden? wie von jedem schönen Weibe? Wer diess in einem Zuge, oder in wenigen angibt, mit Vorbeylassung alles allgemeinen und andern Individuellen

der ist für den Mann von Verstand und Kenner der Meister. Wie auf einen hohen Berggipfel hingezaubert übersieht man nachher selbst alles. Solche Züge aus der edeln Natur sind hernach Brillanten und Sterne in jedem Kunstwerke. Homer lässt die Helden ihr Leben erzählen; diess ist freylich am wirksamsten, wenn man zeigt wie etwas geworden ist; nur muss man das langweilige vermeiden.“

„Porträte, trefliche von berühmten Männern, besonders die man aus ihren eignen Worten kennt, sind wahre Schätze für den Künstler. Die reine Form ist für den Bildhauer; Scenen aus dem Leben für den Mahler. Ein Philosoph wird im Nachdenken, ein Held im Überblicken eines Ganzen, ein Tonkünstler im Hören, ein Dichter in das Reich der Lüfte, der Phantasie schauend vorgestellt. Merkwürdige Scenen im Leben stellt der Dichter und Geschichtschreiber am besten dar; denn sie sind immer zu zusammengesetzt auch für den Mahler. Doch kann er durch Darstellung der Hauptpersonen, besonders wenn der Körper handelt, sie sehr beleben.“

„Die Charaktere grosser Menschen von treflichen Geschichtschreibern sind Schätze für den Dichter. Sallust ist ein grosser Meister in deren Beschreibung; man muss ihn desswegen vorzüglich studiren. Er gibt gerade die unterscheidenden Züge an.“

„Handlungen stellt der Dichter am besten dar. Trieb, Genuss und Aufhören; Anfang, Mittel und Ende. Angriff, Kampf, Sieg und Niederlage. Kraft gegen Kraft. Wie eine Schneeflocke einen Ball wälzt, und von Alpen zur Lawine geworden Dörfer begräbt. Die Mahlerei kann das Innre, das wirkt, zu wenig darstellen, und ausserdem ist sie an Dauer und Grösse zu beschränkt. Bei Handlungen wird die Regel des Unterscheidenden am mehrsten vernachlässigt, und ist doch am nothwendigsten.“

Heft 5 Bl. 39.

Die Natur mahlt alles mit wenig Hauptfarben; und so stellt der Tonkünstler das reine Leben selbst dar mit wenig Grundtönen. Der Unterschied zwischen Mahlerei

und Musik bleibt aber immer der, dass jeder Ton immer ganz Ton bleibt, und blau, roth oder gelb nur Theil vom Strahl; und die Wirkung von Ton hat ein ganz ander Gewicht, als die von Farbe. Das Lichtelement ist wesentlich zusammengesetzter, als das Tonelement, und doch vermannichfaltigt sich der Ton ohne alle Vergleichung mehr als die Farbe, nach Art der Instrumente, wodurch er hervorgebracht wird."

Farbe und Ton bestehen zwar beydes in Bewegung; aber das menschliche Auge kann nur schwache vertragen. Bey Geschöpfen des Planeten Merkur, oder der Sonne und Fixsterne können vielleicht die Farben im wüthendsten Feuer stärkere Wirkungen als Töne hervorbringen; und das Jugend- und Liebesroth einer Magdalena des Sirius mag darauf einen Erzengel Michael ganz anders, als eine Phryne einen Praxiteles auf unserer kalten Erde entzücken und entflammen."

Heft 5 Bl. 157/8. (Kopie in Heft 34 S. 131 f.)

„Das Ballet bey den Opern, wie schon sein Name anzeigt, scheint seinen Ursprung in Frankreich gehabt zu haben. Das beste ist eine Handlung in einer Reihe von Gemählden dargestellt durch wirkliche Personen in lauter Bewegung, wozu die Musik den Charakter und das Zeitmaass gibt. Es gehört mehr zur Mahlerei, als Poesie und Musik. Ein Correggio und Peter von Cortona sollten das Ganze entwerfen; und ein Tizian, Kaspar Poussin, und Claude Lorrain die Scenen dazu mahlen. Der Schluss des Bacchanals im Ardinghello enthält so etwas im Jubel der Freude."

Heft 6 Bl. 64 ff.

„Kant hat wirklich seine Leser mit seiner Schönheit zum Besten. Er abstrahirt sie endlich so weit, dass garnichts mehr, nicht der Schein kaum, übrig bleibt. Er versteigt sich in seinem Studirzimmer bis zum Unsinnigen. Das ganze metaphysisch logisch Gott weiss was noch mehr

für ein Gewäsche läuft darauf hinaus, wenn man es mit gesunder Vernunft betrachtet: Warum sagen z. B. alle Menschen der Sirius am heitern nächtlichen Himmel ist schön? entwickele das. Nun fängt Kant an: weil sein Licht gefällt, Lust in mir hervorbringt, angenehme Empfindung darf ich schon nicht sagen pp. Was soll das Zeug alles, nützt es dem Künstler, dem Menschen überhaupt, wird das Wort im gemeinen Leben dadurch bestimmter? Alles läuft darauf hinaus, schön ist von allem andern z. B. gutem, nützlichen, angenehmen, vollkommenen abstrahirt weiter nichts, als was dem Auge gefällt, überhaupt im Vagen genommen den Blicken Freude macht, Lust erweckt. Dazu bedürft es keiner so weitläuftigen, schwerfälligen Deduction. Die Kunst wäre ein ganz erbärmlich Ding, wenn sie auf nichts tieferes ging. Gegen die Schönheit des Vatikanischen Apollo, der Medizeischen Venus gehalten ist dies ein ganz kindisches Gewäsche. Und doch sagt Niemand der Vatikanische Apollo ist gut, nützlich, angenehm; sondern man sagt, er ist schön. Also schön ist hier, er hat alles das in Vollkommenheit was zu einem Apollo gehört. Also sinnlicher Ausdruck der Vollkommenheit sagt und erklärt mir hier, so wie überall, unendlich mehr, als seine Lust und Unlust. Die Schönheit ist freilich mancherlei, aber doch überall das Bild des Vortrefflichen seiner Art, und man soll sie nie auf so etwas flaches, vages, wesenloses reduziren. Das Wort hübsch wäre dafür gut genug.

Heft 6.

Man geht gewiss zu weit, wenn man die Empfindungen von dem Objekt ganz absondert, und Schönheit bloss etwas subjektives nennt; sie muss schlechterdings auch eine gewisse Beschaffenheit an dem Objekt, obgleich bloss für den Menschen, voraussetzen. Durch Kunstwerke wird dies offenbar, die eben dieses der Natur nachgeahmt zeigen.

Heft 10 Bl. 8.

Die Weiber sind desswegen, im Ganzen genommen,

schöner als die Männer, weil der Saame keine so heftige Wirkung bey ihnen hervorbringt, und verschiedene Theile entweder schwellt oder leer lässt, auftreibt, grösser oder kleiner macht. Sie befinden sich immer im gleichen Zustande und ihre Proportion bleibt im natürlichen Maasse. Ihre Liebe ist Schwachheit, der Männer ihre Stärke, der Weiber ihre Sehnsucht nach Fülle, Schutz und Langeweile, der Männer Qual von Überfluss.

Heft 10 Bl. 11.

Wenn man Tizians Wahrheit der Farben, Correggios Licht und Schatten, Raphaels hohen Geist und Michel Angelos Kenntniss des menschlichen Körpers zusammen in ein Wesen bannen könnte, so hätte man freylich das Ideal von Mahler, wie vielleicht selbst die Alten nie gehabt haben. Als Mensch möcht ich am liebsten Raphael seyn, als Mahler Tizian.

Heft 10 Bl. 20.

Die meisten Mahler sind gegen die Werke der Natur wie Buben die Soldaten spielen, so wenig Grösse, Wahrheit und Wirkung haben ihre Bilder.

Heft 10 Bl. 22.

Die griechische Musik.

Die ganze griechische Musik liegt für uns im Dunkeln, aus Mangel an Denkmälern zum Theil, und zum Theil weil wir diese nicht genug verstehen, da sie von unserer gewöhnlichen Musik zu weit abweichen. So viel ist ausgemacht, dass sie unsern neuern Kontrapunkt nicht hatten, und haben konnten, weil ihnen unsere Noten mit ihrem Zeitmaass fehlten, und ihre Sprache überhaupt den dazu gehörigen Takt nicht litte. Unsere Musik ist mit dem starken Zusammenklang vielleicht prächtiger und setzt die Ohren mehr in Erstaunen, aber in Melodie, Rhythmus und Ausdruck überhaupt unendlich unter ihrer. Die Musik ist eigentlich das Nackende der Sprache und der dumpfe Ton ohne merkbare Intervallen

der gewöhnlichen Rede das Gewand derselben. Unsere ganze Musik ist bloss Manier, ihre Wahrheit, Natur, Schönheit, Nacktheit. Das Gothische und die Barbarey haben nach und nach die Melodie von der Sprache weggebracht; der Mensch war ehemals ein Vogel, der immer sang.

Heft 10 Bl. 33.

Die Niederländer gehen von der Natur zur Phantasie über; die Welschen schreiten vom Himmel dazu hernieder, als Guido, Correggio. Doch war Raphael in diesem Punkt vielleicht mehr Niederländer.

Heft 10 Bl. 34 f.

Die beste Art leicht über Kunstwerke zu urtheilen, und doch wahr, ist sogleich die Seele des Künstlers darin auszuforschen, ob sie kräftig oder matt, erhaben oder niedrig, fest oder ächt zärtlich mit Grazie und Leichtfertigkeit in dem Werke lebt und erscheint und das gewöhnliche unharmonische (?) Todte die Manier, das Mittel das Bild, was vor den Augen schwebte, zu zeigen.

Heft 10 Bl. 35.

Die Mahlerey und Bildhauerkunst dient hauptsächlich zur Wollust; man sieht nur ob sie schön und reizend ist und fragt nicht oder doch selten: ist auch Verstand darin? Sie sind Augenhuren, Augenphrynen. Das körperliche mahlt fast alles aus, das geistige äusserst wenig.

Heft 10 Bl. 35.

Winckelmann hat ganz unrecht, dass er die Statuen der Götter von den Griechen so enthusiastisch über die Menschen setzt; Jupiter bleibt Mensch und Apollo; alles, was über die vollkommene menschliche Form hinausgeht, ist Fratze. Jupiter ist Mensch, und Apollo ein erhabener feuriger Jüngling, nichts weiter.

Heft 10 Bl. 36.

Alle bildende Kunst ist fürs Auge; Herder ist ein Schwärmer mit seinem Gefühl bey der Bildhauerkunst. Die

Formen müssen hier mehr auseinandergehen, als in der Natur und diess des Auges wegen, dass sie sonst nicht fassen kann. Die Schwierigkeit ist das rechte Mittel zu treffen. Der Herkules Farnese hat die Formen zu erhaben und weit von einander, der Apollo vielleicht ein wenig zu vereinigt; die höchste Vollkommenheit mag wohl im Torso, und wie Bernini richtig bemerkt hat, im Pasquino seyn. Der sogenannte Antinous ist eben so noch nicht recht fürs Auge wie der Leib des Apollo, dessen Kopf aber doch noch besser dafür ist, als der des Antinous. Der Laokoon ist gewiss auch hierin ein Meisterstück. Die Probe mit einem weissen Gesicht ist leicht und ganz göttlich erfunden, sie trift so recht das Fleckchen mit der Nadel. Die jugendlichen Gestalten sind gewiss am schwersten in Marmor vorzustellen und in der Mahlerey weit leichter.

Heft 10 Bl. 37.

Wenn ein alt Gemähld besser seyn soll als wie es neu war, so gehört gewiss ein sehr glücklich Ohngefähr dazu. Die Formen und das Erhobene leidet durch die geringste Veränderung der Tinten. Wir haben uns freylich mit unsern Kupferstichen und Zeichnungen die Augen so verdorben, dass wir diese Vollkommenheit der Kunst nicht mehr fühlen. Die bildende Kunst hat eine solche Menge mechanisches, körperliches, Materielles, dass das Geistige, der Ausdruck des innern Wesens ganz davon schier erstickt wird. Wenigstens ist es fast ein Wunder, wenn es rein und himmlisch schön und wahr wie die Natur daraus hervorleuchtet. Desswegen auch die Verehrung eines Apollo, Laokoon.

Heft 10 Bl. 37.

Etwas, was ich noch bey keinem bemerkt gefunden habe ist, dass in beyden Künsten nichts zu stark wider die Natur des Steins und der Farbe gehen muss wegen der Täuschung.

Heft 10 Bl. 38.

Ein Gemählde, oder überhaupt jedes Kunstwerk hat, was das mechanische betrift, dann den höchsten Grad der

Vollkommenheit, wenn man das Mittel gar nicht mehr bemerkt und sieht, dann freut man sich noch obendrein über dessen Fürtreflichkeit besonders.

Heft 10 Bl. 38.

Claudius bleibt immer der erste. Sein Luftperspectiv, und seine Localfarben mit Duft darüber gehen allem vor. Es ist nicht bloss grau. Poussin hat gegen ihn keine Tinten.

Heft 10 Bl. 39.

Eine einzelne schöne weibliche oder männliche Figur den Formen und auch der Zeichnung nach zu machen, der Antiken, ist eine Kleinigkeit und kann auch ein Schüler, ist nicht einmal so gut wie eine Übersetzung, mehr Abschrift; freylich wird beym Schüler hier und da das verzagte hervorblicken, das unentschiedene, unbestimmte, diess aber kennt nur der Vielerfahrene, im Ganzen ists doch immer die schöne Gestalt und macht den Eindruck. Allein Schönheiten neu aus der Natur hohlen und sie in eigener Bewegung lebendig darstellen, in lockeren Formen in der Bildhauerkunst; und Erhobenheit, Rundung und Abstand, Entfernung in der Mahlerey mit Ausdruck wahrer Empfindung kann nur der hohe Mensch und Meister.

Heft 10 Bl. 39.

In einem Gedicht oder auch einem Stück Prosa verzeyht oder übersieht man leicht einen Sprachfehler, und auch mehrere, wenn die Gedanken und Bilder fürtreflich sind: aber in der Mahlerey und Bildhauerkunst ists gerad umgekehrt, man verzeyht oder übersieht eher einen sinnlosen Gedanken leeren, faden, albernen Kopf, wenn nur die Formen schön sind, und weder Arm noch Bein zu kurz und zu lang ist, der Marmor gut bearbeitet ist, Colorit, Licht und Schatten sich der Vollkommenheit nähern. Die Art der Vollkommenheit ist bey beyden Künsten nach allgemein angenommenem Urtheil ganz verschieden. Und diess können unsre guten Köpfe und Empfinder nicht begreifen. Und doch war es auch schon so bey den Alten.

Heft 10 Bl. 44.

Alle Allegorien thun in der Mahlerey nicht gut; der Sinn will Wirklichkeit, weil er der Traumbilder nicht gewöhnt ist; den allgemeinen Glauben bey Religion ausgenommen. Desswegen werden uns die griechischen Götter jetzt immer Albernheiten.

Alle Künste sind hauptsächlich mit desswegen um den Menschen die Schönheiten der Natur besser kennen und geniessen zu lehren.

Die bildenden Künste sind eine Augenweide und der Verstand hat wenig damit zu schaffen, folglich ist ihr Hauptzweck Schönheit. Schönheit in Formen, Conturen, Ausdruck, Colorit, Licht und Schatten, anmutigen Gegenden.

Heft 10 Bl. 45.

Nazionalstolz hat jedes Volk, und muss ihn haben, um sich zu erhalten. Die Griechen zeigten ihn allezeit mit der That.

Ein Akkord, ein Ton Musik tödtet in seiner Seelergreifenden Bewegung alle bildende Kunst sogleich, als er sich hören lässt.

Heft 10 Bl. 46.

Allegorie.

Ist eine Andeutung der Begriffe durch Bilder. (Eigentlich den Esel meinen und auf den Sack schlagen.) Alles was durch Bilder und Zeichen angedeutet wird.

Die Gedanken mahlen ist unstreitig älter als dieselben schreiben.

Heft 10 Bl. 53.

Alles Verbot Bücher zu lesen, oder Kunstwerke zu sehen, die zu Ausschweifungen verleiten können, ist unnütz, der freye Mensch muss einmal dadurch, wenn er die Natur will kennen lernen wie sie ist. Und im Genuss machts kein

wahrhaftig lebendiger Mensch mit frischen Sinnen gerade dem andern nach, jeder folgt seinem eigenen Willen und seinem Verstande und Gefühl, was allein glücklich macht. Den Thoren wirds nicht viel schaden und schadets ihnen: so ist nicht viel daran gelegen, denn diese können überhaupt selten anders als mit Schaden klug werden.

Heft 10 Bl. 60.

Bey den Artisten dünket uns die Ausführung schwerer, als die Erfindung; bey dem Dichter ist es hingegen umgekehrt, und seine Ausführung dünkt uns gegen die Erfindung das leichtere. — Denn der Ausdruck im Marmor ist unendlich schwerer, als der Ausdruck in Worten.

Es ist für den Künstler sogar mehr Verdienst, wenn er die Natur durch das Medium der Dichtung nachahmt, als sie selbst.

Daraus die Lauigkeit des Künstlers gegen die Erfindung, weil er sah, dass diess seine glänzende Seite nie werden konnte, und sein grösstes Lob von der Ausführung allein abhange.

Heft 10 Bl. 60.

Von dem ersten Blicke hängt die grösste Wirkung ab, und wenn uns dieser zu mühsamem Nachsinnen und Rathen nöthigt, so erkaltet unsere Begierde gerührt zu werden; um uns an dem unverständlichen Künstler zu rächen, verhärten wir uns gegen den Ausdruck, und weh ihm, wenn er die Schönheit dem Ausdrucke aufgeopfert hat! Wir finden sodann garnichts, was uns reizen könnte, vor seinem Werke zu verweilen; was wir sehen gefällt uns nicht, und was wir dabey denken sollen, wissen wir nicht.

Also die Erfindung und Neuheit des Vorwurfs ist das vornehmste bey weitem nicht; und dann befördert und erleichtert ein bekannter Vorwurf die Wirkung seiner Kunst.

Heft 10 Bl. 61.

Man soll vom Publicum nicht verlangen, dass es so geschult seyn soll, als der Kenner aus seinen Büchern ist;

dass ihm alle Scenen der Geschichte und der Fabel, die ein schönes Gemählde geben können, bekannt und geläufig seyn sollen. — Man mache ihm sein Vergnügen nicht saurer, als ein Vergnügen zu stehen kommen muss, um das zu seyn, was es seyn soll.

Heft 10 Bl. 62/63.

Correggio hat das höchste Kunstwerk der Mahlerey in seiner Io in der neuern Zeit hervorgebracht. Was geht uns alles andere an, was nicht Leben ist! Alle die Exempel, die Lessing aus dem Homer anführt, zeigen nur, dass Homer das Todte in Leben verwandelte, und ist gerad bloss Succession. Haller hat in seiner Beschreibung vom Enzian*) auch nicht einen Zug vom lebendigen der Blumen; Ein Wort nur von Duft für unsere Sinne mit Wohlgeruch würde alles anders dargestellt haben, aber so ist es todt, und geht uns wenig an.

Heft 10 Bl. 64.

Alle Kunst ist nur eigentlich Sinnenlust, und selbst die Poesie arbeitet hauptsächlich nur für Ohr, dann freylich hernach für alle Sinnen, obgleich nicht so unmittelbar. Alle bildende Kunst ist weiter nichts nach der Schönheit, als sinnliches Zeichen. Für uns Neuere bleibt vom natürlichen Menschen wenig übrig, als Gesicht und Hand und Haar und Bewegung, die übrige Schönheit nimmt weg die dumme todte Decke, das Gewand, welches bey den mehrsten Nazionen so wohl für Mann als Weib ganz scheusslich ist, eine erstorbene Masse, bunt und in erstarrter Bewegung. Die Kinder allein haben wir einigermassen noch, desswegen auch die Sage, dass wir die Alten darin überträfen. Darnach muss sich nun ein neurer Künstler richten. Gewiss er kann nicht über seine Nazion; wenn er auch darüber käme, so wird er nicht gefasst, und empfunden und verstanden.

Mahlt deutsche Geschichte und Preussische Regimenter; diess ist neuer Vorwurf, den kann man fühlen und begreiffen.

*) Bezieht sich auf Lessings Laokoon Kap. XVII; ed. Blümner 1880 S. 260 f.

Heft 10 Bl. 64.

Der Laokoon bleibt desswegen das höchste Kunstwerk, weil das Gefühl des Schmerzes durch die ganzen Körper so sichtbar ausgedrückt ist, so weich und warm und meisterhaft und in so schöner Form und so natürlich mit den Schlangen. Die Seite und das Bein links ist ein Wunderwerk. Hier ist nicht bloss Gesichtsausdruck.

Heft 10 Bl. 66.

Die Manier ist das Verderben der Kunst. Die Griechen sind gross, weil sie die Natur in ihrer Vollkommenheit so getreu bis auf die feinsten Umrisse wie möglich nachahmten. Selbst das runde und weiche, sanfte des Correggio wird bey der Natur im Vergleich unerträglich. Warum nicht ihr scharfes, wo es wahr ist?

Das Leben, die Regung in vollstimmiger Einheit durch den ganzen Körper des gegenwärtigen Augenblicks ist das schwerste in der Kunst. Diess kann man von keinem Modelle abschreiben, abmodellieren, dazu gehört Gefühl, starkes warmes Gefühl eines äusserst sinnlichen heitern Menschen.

Die alten Statuen scheinen alle bey Nacht und für die Nacht ausgearbeitet worden zu seyn; die feinen Umrisse sieht man auch darum nicht bey Tag, und muss sie im Dunkeln bey der Fackel bewundern.

Heft 10 Bl. 66/67.

Das Fürtreflichste in Natur und auch Kunst, lernt man nur durch unzählige Vergleichungen kennen. Desswegen wissen unsere Künstler und Kenner und überhaupt Betrachtenden der Kunstwerke wenig von Schönheit des Nackenden.

Grosse Begebenheiten kann die bildende Kunst gar nicht vorstellen. Wenigstens nicht wahr; und das Aufhalten der Bewegung fällt da zu unnatürlich ins Auge, das solche nicht mit einem Blick zu übersehen gewohnt ist. Bataillen sind daher immer unnatürlich, so wie zahlreiche Versammlungen.

Heft 10 Bl. 84 f.

Den Ausdruck der Schönheit aufopfern*) ist gewissermassen Widerspruch, wenn Schönheit sinnliche Vollkommenheit ist, und Vollkommenheit ohne Wahrheit nicht bestehen kann. Entweder Virgil hatte Recht oder der Bildhauer des Laokoons. Aber Virgil wollte entweder keinen so grossen Mann schildern, oder die Künstler nahmen einen andern Moment und Lessings Hypothese fällt.

Heft 10 Bl. 85.

Jeder Sinn hat seine besondere Schönheit. Was diese dem Aug im strengsten Verstand ist, ist Harmonie dem Ohr. Was Tanz dem Auge ist, ist Melodie dem andern Sinn. Der Mahler kann nur körperliche Harmonie ausdrücken, Melodie nicht; seine Kunst ist schrecklich eingeschränkt. Unsere äussern Sinnen sind keine Kleinigkeit; wenn sie Genuss haben, wird auch das Innere heiter und glücklich. Wohlgeruch, erquickender Geschmack, Gefühl von lebendiger, jugendlicher Bewegung ist Schönheit, Harmonie und Melodie für Nase, Zunge und Takt. Und so ergiessen sich alle Freuden des Himmels und der Erde in unser Herz, den kleinen ewigen unsterblichen Gott, dessen Anfang unbegreiflich ist, und dessen Ende auch dem grausamsten wahr denkenden Wesen unmöglich scheinen muss.

Heft 10 Bl. 87.

Wir können das Nackende uns nicht mehr ohne schweinische Wollust vorstellen; und es sollte uns nur süsse Augenweide seyn, wie eine schöne reine Harmonie dem Ohr.

Die Strahlen in der Natur fehlen allem Mahlerlichte.

Heft 10 Bl. 87.

In der Mahlerey werden die Formen nur gebrechlich durch Schatten und Halbtinten hervorgebracht. Ich habe

---

*) Vgl. Lessings Laokoon Kap. II; ed. Blümner 1880 S. 159 ff.

noch kein Gemählde gesehn, was bis zur völligen Täuschung hervorgeht, und die Formen rund und rührend auseinander und luftig wie die Natur zeigt. Hierin muss sie der Sculptur weichen. Diese hingegen hat ein so schweres Mittel zur Nachahmung, dass sie weder leichte Bewegung noch zarten Stoff geben kann.

Heft 10 Bl. 88.

Das Hässliche bleibt in der bildenden Kunst bei allen historischen Nachahmungen bloss momentan; und ist ferner ebenso lächerlich mit besondern Affectationen verbunden, und thut der Eigenliebe der Zuschauer wohl, wie in der Natur. Für sich allein aber ist es unerträglich. So bald man historische Compositionen übrigens der bildenden Kunst zugiebt, so muss man ihr auch das Hässliche zulassen. Eine historische Composition ohne Schreckliches und lächerliches bleibt ein unschmackhafter Milchbrey mit allen andern Schönheiten.

Heft 10 Bl. 90.

Die Kunst zieht die Kleider aus, wenn sie den Menschen vorstellt; sie will ihn und nicht seine Kleider zeigen, die höchstens nur die Aufmerksamkeit der Damen und Schneider und Putzmacherinnen auf sich ziehen können. Lieber das erste beste Thier nachgeahmt, als das herrlichste Gewand, besonders in Marmor, wo das Farbenspiel fehlt, ist es ein wahrhaftig Elend. Auch die bildende Kunst ahmt nur nach, was wesentlich und wahr ist voll Bedeutung; so wie der Dichter nicht das Überflüssige in der gewöhnlichen Rede der Menschen nachahmt, sondern auch nur das wesentliche, das bedeutende.

Heft 10 Bl. 91.

Der Zeitpunkt, wo eine Handlung in der Vollendung ist, macht gewissermassen einen Stillstand für die Seele und dieser ist hauptsächlich für die bildende Kunst.

Heft 10 Bl. 93.

Die Vollkommenheit des Gegenstandes selbst musste in der Griechen Werken entzücken. Diess ist der Endzweck

der Kunst, und nicht die getroffene Ähnlichkeit und das kalte Vergnügen darüber.

Heft 10 Bl. 94.

Laokoon.

Gewiss nicht, weil es hässlich gewesen wäre, sondern, weil der Zustand zu momentan ist*). Was in der Natur edel und gross ist, und auch bey der Seele schön bleiben kann, muss es gewiss auch beym Körper seyn und bleiben. Wenn eine schöne grosse Seele schreien kann, so kann auch ihr Körper dabey noch schön bleiben.

Heft 10 Bl. 96.

Ich weiss nicht, ob die Gruppe Laokoons wirklich so schön ist, als man sie macht, mir kömmt sie immer je mehr und mehr ich sie betrachte gekünstelt vor, und wie eine Tanzmeisterstellung, als ob die Schlangen abgerichtet wären, die eine oben herein durch die Arme, und die andere zwischen den Beinen hinaufzufahren, und den Vater mit den zwey Söhnchen zu einem marmornen Sonnenfächer gleichsam zu flechten, und damit es einen Styl hat, so muss der Papa auf dem Altar sitzen. Im Gesichte kann ich die Erhabenheit auch noch nicht so überschwenglich finden, und in den Gesichtern der zwey Buben ist eher diess Grimasse, und keine wahre Natur. Virgil geht geradezu zu Werke und zeigt hier Seele und Phantasie, Kraft und Wahrheit. Wenn die Schlangen packen, so schlingen sie sich gewiss eher nach dem Virgil, als Agesander; warum soll er eine Mahlerdrapperie daraus machen? Die Körper können schön bleiben, die Schlangen mögen sich schlingen, wie sie wollen, und überhaupt war hier die Hauptsache das schreckliche, und die Schönheit äusserster Oberfläche, die bey solchen Vorstellungen wohl kindisch in Betrachtung kömt.

---

*) Dies ist gegen Lessings Laokoon Kap. II gerichtet, namentlich gegen S. 161 der Ausgabe von Blümner, 1880. Vgl. Heft 10 Bl. 84.

Heft 10 Bl. 101.

Todte Körper lassen sich nicht anders beschreiben als dass man sich durch dieselben bewegt und Handlungen darinnen geschehen lässt. Sonst sind sie ganz allein für den Mahler. Aber die Beschreibungen von Jahreszeiten sind also entsetzlich langweilig und im höchsten Grade unnatürlich. Es ist, als ob ich mit einem Mikroscop Punkt vor Punkt einer weiten Gegend durchsehen sollte. Kurz Landschaften gehören am allereigentlichsten für den Mahler; die todte, und nicht die lebendige Natur, und die allgemeine Freude jetzt daran ist ganz natürlich. Die Menschen sind endlich zu Verstand gekommen. Die Mahlerey und Sculptur kann den lebenden Menschen nicht vorstellen.

Heft 10 Bl. 101. (Vgl. S. 86/87.)

Heft 10 Bl. 114.

Tizian der Michel Angelo der Landschaftmahler; keiner so die Localfarbe wie er besonders an Felsen. Er ergreift mehr die Phantasie als irgend ein andrer, hernach auch das Herz. Claude ergreift das Herz allein, Poussin beydes zugleich, Anibal*) ist maschio und gross in Formen.

Heft 10 Bl. 119.

Die Art der Griechen zu arbeiten, ist nicht für uns; wir haben das Götterleben nicht, wie sie, das alles fühlt, und nun wieder lauter Leben haben will, und es, wie nur immer möglich ganz haben will, und das Todte, den Mangel nicht leiden kann. Unsere besten Mahlereyen, Figuren von Raphael, Correggio, und Tizian wären für sie noch viel zu leer und dafür voller Kunstplacken gewesen, die in der Natur nicht sind; und wenn sie sich zuweilen auch wirklich finden sollten, so wär es rohes Leben, noch nicht durch keine Gymnastik ausgearbeitet und in Bewegung gebracht, durch

---

*) Annibale Carracci ist gemeint. Über ihn als Landschafter F. F. Leitschuh, Das Wesen der modernen Landschaftsmalerei S. 215 ff.

keine Seele, deren Wesen in lauter Denken und Empfinden besteht: und so etwas halten sie ihrer Nachahmung nicht für würdig. Wir hingegen aber kennen nichts besseres, und wir wollen nur diess in der Kunst verlangen, was wir in der Natur nicht kennen? Eine Vignette von Chodowiecki macht gewiss den meisten mehr Vergnügen als der Torso, wenn sie aufrichtig seyn wollen.

Heft 10 Bl. 122.

Helden sollen das Leben von Helden schreiben, Philosophen von Philosophen, Dichter von Dichtern und so Mahler von Mahlern. Aus dem Vasari wird man die Mahler seiner Zeit immer am besten kennen lernen, so partheyisch er auch für seine Florentiner geschrieben hat, und so mancherley Mährchen darinnen sind. Das ungeheure Lob bey ihm ist Mahlersprache, wie sie zu einander von ihren Sachen reden. Im Herzen hat er gewiss oft anders gedacht. Und so gehts mit aller Geschichte. Wenn die guten welschen Dichter von ihren überspannten Phantasieen zur Schilderung der Natur kommen, so sind sie reizender und haben ein schärfer wollüstig Gefühl, als alle die andern neuern Nationen und übertreffen zuweilen selbst die Alten.

Heft 10 Bl. 122 f.

Aufmerksamkeit auf die kleinsten Begebenheiten, tiefdringende Beobachtung und heitere Überlegung machen die grossen Menschen. Dadurch wurde Galilei gross und Newton und jedermann der es wurde. Alles in der Welt fängt Wurzel vom Kleinen.

Die mehrsten schreiben über Kunst ohne Zweck; die Gelehrten, die bloss lesen, meinen wunder was es wär, und rühmen und preisen, und ein Schwarm junger Phantasten, die noch nichts gesehen und mit Verstand beurtheilt haben, jubeln hinter drein; und oft sind in ganzen Bänden kaum ein paar Gedanken zu wirklichem Gebrauch für Mahler und Bildhauer, für die es doch eigentlich geschrieben seyn soll.

Winckelmann und die Schaar, die nichts in sich selbst haben, sprechen gerad wie die Besessenen, wie Verrückte, wenn sie sagen, man solle bloss die Antiken studieren und nachahmen. Sie machen das Mittel einige Schönheiten der Natur leicht zu finden, völlig zum Zweck; und mahlen und zeichnen nicht anders als mit den Gipsgespenstern um sich herum. Ein wahrer Unsinn, als ob etwa die Schönheiten, die in Apollo, dem Laokoon und der mediceischen Venus stecken, nicht schon da wären. Ihr Einfaltspinsel, die Natur ist reich und unerschöpflich; diese Sachen, die griechische Meister sahen und mit ihrer Kunst festhielten, haben wir schon, und wir wollen etwas andres. Vergrabt euch damit in eure höllische Leerheit und nagt und geifert euch mit eurem Neid daran zu Tode, damit ihr einmal von uns wegkommt, ihr Ungeziefer, ihr garstiges.

Die Freude und der Genuss der Edlen entscheidet in der Kunst, und nicht Pedanten und Schulmeister. Wo habt ihr den Beweis, dass diese und jene Statue die Regel sey? Die Natur ist die Norm, von eben dieser oder jener Statue und dieselbe ist mannichfaltig und hat Vollkommenheiten von vielerley Art, ihr ewigen Einerleysrasende! Desswegen werden Arme und Beine keine Ungeheuer werden und doch alles seine gehörige Proportion haben.

Heft 10 Bl. 126.

Nur das Wahre ist schön; wenn Franzosen, Spanier, Welsche, Deutsche, Engländer ganz anders aussehn und handeln als Griechen, so ist es ja unsinnig, griechische Gestalten zu machen, die sie vorstellen sollen.

Heft 10 Bl. 131.

Jedes Gemählde ist im Grunde weiter nichts als eine Tafel von einem Buch, das der Anschauende selber machen muss; und diess wird gut oder schlecht, nach dem das Hirn ist. Der Mahler kann höchstens uns die Hauptkapitel dazu andeuten; und der Kenner nur sehen, ob er Verstand und Auge für Schönheit der Gestalt und Farbenmusik hatte.

Heft 11 Bl. 44 ff.

Mengs würde als Bildhauer weit grösser geworden seyn, wenn er uns ein paar von diesen Buben, und seine Madonna als Kind den Tempel hinaufgehend zu Caserta ausgeführt hätte in Marmor: sie hätten ihn unsterblicher gemacht, als alle seine andern Arbeiten. Aber es wäre doch auch blosse Nachahmung der Antiken ohne eigne Liebe gewesen; ihm fehlte Gestalt, täuschende Gestalt, die mit innrem Leben ergreift, mit Naturwahrheit ohne Porträt zu seyn, Ideal, das über die Menschheit geht, und doch Natur bleibt.

Von Buben und Mädchen hat er die Schönheit der Form gefühlt, das kann man ihm nicht absprechen, seine Buben im Vatikan, die Muse der Geschichte, und die kleine Madonna als Kind im Tempel zu Caserta sind der Beweis davon, aber das Leben, die Seele davon hat er nicht sich zu eigen gemacht, er ist nie recht mit ihnen eins geworden, und vor lauter Fleiss an todten Formen und eigener Weisheit ward er der Existenz der andern und dessen was sie individuell regt und bewegt nicht recht inne.

Heft 11 Bl. 57 ff.

Claude Lorrain ist der grösste unter allen wegen der Luftperspektiv und der Wahrheit der Localfarben, und Beleuchtung. Jede seiner guten Landschaften ist ein schönes Himmelszelt mit einem paradiesischen Boden. So geht es auseinander nach und nach genau wie in der Natur, vorn hoch und hinten niedrig der Raum zwischen Himmel und Erde; eine weite Strecke auf wenig breitem Raum, eine da liegende Fläche mit Hügeln und Thälern und Wald und fernem Gebürg, mit Flüssen und Sonnen, und Brücken und hohen Bäumen und Gebäuden und Tempeln, auf einem Stückchen hoher Leinwand breit wie Ebne hier gemahlt für den getäuschten Blick, hingeführt (hingefühlt?) ohne Auslassung, ohne Lücke und Mangel, wie die Griechen thaten. Welch ein Meisterstück seine Landschaft bey Altieri, bey Doria, bey Colonna!

Heft 12 Bl. 10.

Ilias.

Der 6. Gesang gehört unter das göttlichste, tiefste und gefühlvollste, was je ein Sterblicher hervorgebracht hat, und jedes Wort vom Abschied Hektors von der Andromache ist Goldes werth. Alle Mahlerey und Bildhauerkunst bleibt leere Larve dagegen; es ist der Triumph der Dichtkunst. Diess ist ein wahrer klassischer Fetzen, lebendig und rein und edel und Natur durchaus und himmlisch schön.

Heft 12 Bl. 30.

Alle Mahlerey ist weiter nichts als ein Wegweiser mit ausgestrecktem Arm für die Poesie, und es ist unbegreiflich, wie diess den Burschen die sich so rasend viel einbilden, den elenden blinden Hochmuthsteufeln noch Niemand gesagt hat.

Können sie aus diesem ganzen göttlichen Gesange mehr vorstellen als was auf der Oberfläche der Menschen herscht?

Und wo ist ein Gemählde, wovon man nicht vorher sich die Geschichte erzählen lassen muss, wenn's einen rühren und ergreifen soll? Die Mahlerey ist eine pure Magd der Poesie, die sie übrigens garnicht braucht wenn sie nicht will.

Heft 17 Bl. 19.

Man muss sich bey Kunstwerken sehr hüten, die Theile zu stark anzudeuten, dass sie das Gefühl vom Ganzen stören oder unterbrechen; sie dürfen nirgendwo ausschliessend herrschen, man darf nie die Regel der Composition, das Studium bey einzelnen Theilen merken. Desswegen übertrift der Torso so weit den Herkules Farnese.

Heft 17 Bl. 20 ff.

Moses*) hat Unrecht, eine verständliche Vollkommenheit, oder Vollkommenheit überhaupt im strengsten Verstande ganz zu etwas anderm machen zu wollen, als eine sinnliche

---

*) Moses Mendelssohn; vgl. Werke ed. M. Brasch II, 30.

oder sogenannte Schönheit; die himmlische Venus nach Platons Art der irrdischen entgegensetzen zu wollen. Die ächte Venus ist überall einerley und wir stürzen uns nicht in den Schlamm wenn wir die irdische lieben, und uns mit ihr vereinigen. Diess sind uns hochtrabende Worte. Vollkommenheit ist Vollkommenheit, sie mag seyn, wo sie will. Wenn der Geist die zusammengesetzteste mathematische Vollkommenheit sich als ein Ganzes denken will, so muss er sie sich sinnlich machen, oder zur Schönheit machen, das ist zu einem Ganzen, das er in einem Moment auf einmal übersieht. Einhelligkeit, Grund und Zweck der gesammten Berechnung, Zusammensetzung, was ist es anders für ihn als Einheit? Und was ist Einheit des Mannigfaltigen an einem schönen Körper fürs Auge anders als Einhelligkeit, Grund und Zweck seiner Theile? Oder soll das Auge Schönheit sehen und erkennen ohne Verstand, ohne Geist und Seele? ist es Richter drüber ohne Seele gegen Seele?

Je mehr ein vollkommnes Ganzes Realitäten vereinigt, eine desto höhere Schönheit ist es. Je mehr ein denkendes Wesen davon sich vorstellt, desto besser wird es von demselben erkannt. Und so steigt die Kenntniss des Schönen vom Wurm bis zum Menschen, und vom Menschen hinauf bis zu Gott. Alles in der Welt hat sein eigen Maass von Sinn und Kraft. Aber Vollkommenheit bleibt Vollkommenheit überall und sinnliche Vollkommenheit ist Vollkommenheit wie die verständliche.

Der Doppelbegriff kömmt von den verschiedenen Perioden wie wir die Vollkommenheit eines Ganzen wahrnehmen. Der erste Blick darauf ist bloss Ahndung, weil wir noch keinen Theil deutlich dabey haben. Alsdenn empfinden wir Theil von Theil durch, und überlegen und durchdenken, auf diese Weise wird der Gegenstand verständlich, und so auch seine Vollkommenheit. Alsdenn kömmt das lautere Gefühl des Ganzen rein und willig: und diess ist der Genuss.

Wer unter Schönheit nur die äusserliche Vollkommenheit versteht und nicht die Totale von einem Dinge, der greift sie gewiss sehr seicht: und nach solcher Schönheit haben

die guten Geister unter den Griechen und kein hoher Genius unter den Neuern je gestrebt, wenn sie von der inneren nehmlich nicht unverwerflicher Zeuge seyn soll, wenn unter einer schönen Hülle Gift und Koth und Moder innen stecken kann.

Die Schönheit ist verschieden, so wie die Vollkommenheit der Wesen; und der kleinste Wurm kann in seiner Art so vollkommen seyn wie ein himmlischer Geist in der seinigen, und Gott als Gott ist die Hauptvollkommenheit und Schönheit ist das Weltsystem, zu welcher sich alles einfügt.

Heft 17 Bl. 27.

Reiz ist keine mathematische weder Schlangen noch flammichte Linie der Bewegung*), sondern etwas lieblich uns entgegen kommendes Lebendiges oder eine Spur im Ausdruck in Stellung oder Gebehrde die von Erhabenheit oder Hoheit und Weisheit oder irgend einer Vollkommenheit zeugt, die uns von selbst an sich zieht. Jenes ist die leichte Grazie oder irrdische, wenn man sie so nennen will; und diess die himmlische, strenge. Die irrdische besass Raphael in hohem Grade; die himmlische haben bis jetzt den Griechen noch wenige abgelernt. Man könnte die eine die weibliche, die andere die männliche nennen. Reiz besteht nie für sich, es ist ein gegenseitiger Ausdruck. Der Franzose und Moses haben nicht gefühlt, was sie erklären wollten.

Heft 17 Bl. 42 ff.

Vollkommenheit ist die feinste Algebra**). Übereinstimmung mit der Natur giebt mehr anschauenden Begriff, denn wir kennen keine bessere Vollkommenheit. So kann man in der Kunst nur ein Ideal aus dem fürtreflichsten in der wirklichen Natur bilden, wie wüsste ich sonst dessen Übereinstimmung damit? All unser Nachleyern der Griechen hat keine Kraft, eben weil es nicht unmittelbar in der Natur

*) Vgl. Moses Mendelssohn, Schriften ed. M. Brasch II, 85.
**) Vgl. M. Mendelssohn, Schriften ed. Brasch II, 151 f.

haftet; wir haben ja nicht die Regel, wo ihre Kunst mit der Natur übereinstimmt, weil wir eben eine andere Art von Natur haben und kennen, eine welsche, eine deutsche, die sich von der ihrigen frappant auszeichnet. Woher wissen wir, dass sie gerade da und dort das Fleckchen getroffen haben? Studir die Natur so lange, bis du ihre Vollkommenkeit kennen lernst, das Nachahmen wird dann gewiss nicht so schwer seyn. Studire erst was vollkommene Glieder, was vollkommen Kolorit, und das herzergreifendste Licht in der Natur ist, ehe du es in der Kunst nachahmen willst, oder nur bey Kunstwerken erkennen willst. Jede Natur hat ihre eigne Vollkommenheit und endlich ist gar alles individuell. Das individuelle reizt mehr in der Natur, das allgemeine mehr in der Kunst; Ideal ist weiter nichts, als die Vollkommenheit einer Klasse von Wesen. Mars ein Ideal von jungen Helden, Apollo von jungen Dichtern und Weisen und Fürsten, Jupiter von Königen, Neptun von Admiralen, Venus von Buhlerinnen, Grazien von erster Mädchenunschuld.

Jeder soll am Ende in der Moral seine Natur selbst in Übereinstimmung zu bringen suchen; und von einen andern nicht mehr verlangen als mit seiner Natur übereinstimmt.

Heft 17 Bl. 46 ff.

Insofern kann das Hässliche in einer historischen Composition ein schöner Gegenstand seyn; und flamändische Natur bei einer flamändischen Scene vollkommen, und schöner als griechische seyn; denn was ist Vollkommenheit anders als Übereinstimmung mit der Natur oder Einheit des Mannigfaltigen zu einem Ganzen? Gerad hier steckt der Haken, an welchem bis jetzt alle Philosophen soviel ich ihrer kenne, und auch Künstler eben aus Mangel an Begriffen gescheitert sind. Alle Kunst muss Nachahmung wirklicher Natur seyn, wenn sie täuschen soll, aber sie muss gefallen, wie die Natur selbst gefällt, nur mit dem Fürtreflichsten. Und diess Fürtreflichste richtet sich nach Land und Menschen, wo es erscheint. Die Schöpfung aus Nichts müssen wir in der Kunst platterdings den Theologen und scholastischen Weltweisen

überlassen, wir haben darin mit den Erdenkindern zu reden, und mit irdischen Sinnen. Wir können keinen jugendlichen Ringerkörper bilden, wenn wir noch keinen gesehen haben. Da man mit der grössten Fertigkeit im Anschauen in den griechischen Gymnasien noch das höchste Studium der Kunst verbinden und ein glücklich gebohrner seyn müsste, um einen solchen vollkommen mit Farbe oder Stein für Augen zu liefern, die die Natur kannten. So etwas greift sich nicht aus der Luft und mathematischen Hirngespinsten. Und so ein Klopffechter, so ein Diskuswerfer, so ein Alcibiades, so ein Aristoteles, so ein Pindar, so eine Aspasia und Phryne. Dazu gehört nicht ein Blick, und reicht nicht hin eine Übung in der Betrachtung, sondern es muss Gewohnheit, Fertigkeit im Empfinden ihrer Eigenschaften und Schönheiten in der Seele seyn. Und so gehts noch unter uns. Wollt ihr Philosophen und Theologen vorstellen wie Raphael: so haltet euch zu weisen Leuten und frommen Männern wie er, und sitzt nicht als eingebildete Fratzen in euern Löchern bey Gipsköpfen.

Heft 17 Bl. 50 ff.

Der Künstler nimt aus dem Grossen, Ganzen der unendlichen Welt ein kleines Gliedchen, und behandelt es als ein Ganzes; und thut also alle die Beziehungen weg, die es als Gliedchen hat. Seine Vollkommenheit ist im Grund ein Mangel, und wird desto merklicher je weiter und tiefer man dabey denkt. Die Menschen überhaupt kennen die Welt nicht als ein Ganzes, sondern nur Stückweise, und wenn sie etwas davon vorstellen: so stellen sie es nur in Beziehung auf sich vor, und nicht mit anderm und dem Grossen, Ganzen. Und diese Beziehungen werden endlich so eingeschränkt bis auf Land und Stadt und auf die letzt wenig Menschen bis zu einer Person; denn was ist ein Porträt oft anders, als ein Theilchen des Unermesslichen zu einem Ganzen erhoben, ausser aller Beziehung, für einen Liebhaber? Selbst das Menschliche Geschlecht ist kein sinnliches Ganzes für uns; nur unsre Nation, nur unsre Stadt und Familie. Ein Künstler

der Menschen sinnlich vorstellen will, kann sie also nur aus seiner Nazion nehmen. Mit mathematischen, metaphysischen Menschen hat er nichts zu schaffen, denn diese sind weder für Auge noch Hand sinnlich. Unsere Nachahmung der Antiken, wenn wir ihre Gestalten und in vieler Rücksicht auch die Form ihrer Glieder und Körper nachahmen, ist eine offenbare Albernheit folglich, da die Leiber der Griechen und Römer für uns garnicht mehr sinnlich und ganz aus unserm Gesichtskreis hinaus sind. Ihre Gestalten bildeten sich in dem Leben ihrer Republiken, und ihre Glieder auf Ring- und Kampfplätzen. Ihr Verstand und ihre Weisheit und Dichtungen teilten sich durch Gespräch und Gesang mit, diess allein giebt schon andere Gesichtszüge und geschwelltere Muskeln an Lippen und Gurgel, die wir garnicht mehr sinnlich fühlen. Was haben unsere Künstler nach dem Raphael und Caravaggio und Tizian, nach Andrea del Sarto, und Rubens, Van Dyk und Rembrandt hervorgebracht, die die Natur studirten, mit ihrem Abconterfeyen der Antiken! Mit allen Akademien und neuern gepriesnen Anstalten der Fürsten, die der enthusiastische Lärm Winckelmanns aufjagte? elendes jämmerliches Zeug, Unsinn, der jeden gescheidten und vernünftigen Menschen jammern und anekeln muss. Was ein Schwärmer nicht kann! selbst den scharfen Denker Mendelssohn steckte Winckelmann mit seiner Krankheit von Ruhmsucht und fremder Luft in neuer Sphäre erzeugt an.

Heft 17 Bl. 61 f.

Allegorie ist der bildenden Kunst ganz ausserwesentlich*); weder Formen noch Ausdruck hat dabey viel zu schaffen; sie ist eine Kinderey aus der Schule des Marino und seiner Nachfolger. Höchstens kann sie nur im Nothfall gebraucht werden, wie Pasquille, bey Gelegenheiten wo man geheim seyn, verdeckt etwas sagen muss, gerad wie der Gebrauch der Hieroglyphen. Und dann ist sie doch nicht für die

---

*) Vgl. M. Mendelssohn, Schriften ed. Brasch II, 158 f.

Nachwelt, wer will das willkürliche Zeug verstehen? Im Grunde ist jede Allegorie ein Widerspruch, eine sinnliche Unsinnlichkeit; ein Zwiespalt, etwas für den Sinn, was bloss für den Geist seyn soll, Schlangen und Tauben gepaart. Sie machen desswegen auch fast nie Effect, denn der Sinn, das Auge kann sie nie recht geniessen.

Heft 18 Bl. 21 f.

Die Begriffe lebendiger Schönheit bilden sich platterdings bloss aus den Gestalten der Menschen womit man umgeht. Wenn wir nicht alles zur Hülfe nehmen, Poesie, Geschichte und Antiken, so können wir doch nur das lebendige Wesen in allen seinen Bewegungen bey den Griechen nur ahnden und keine wirklichen Menschen aus dem Zeitalter des Perikles aufstellen. Was im Idealen wahr ist, ist bey Raphaelen urbinatisch nicht einmal römisch, bey Rubensen flamändisch, bey Tizianen Tizianisch, und Correggio lombardisch, die Werke der Carracci und Mengs sind nur da, aber sie wirken und täuschen nicht; man bewundert die Kunst daran; ihr eigen Leben, was sie hinein trugen, liegt immer unverbunden und unförmlich dabey.

Heft 21 Bl. 38 f.

So müssten beym Laocoon ganz nothwendig die Schlangen die Hauptsache seyn, wenn es Naturbegebenheit seyn sollte. Dann wäre es aber grässlich, einen so vollkommenen Mann und noch dazu die unschuldigen Kinder von ihnen aufgefressen oder getödted zu sehen. Kein Sylla selbst, der tausende kalt hinrichten liess, könnte diess in der Natur ertragen; denn es ist ganz ohne Zweck. Laokoon, ist am gütigsten ausgelegt weiter nichts, als eine göttliche Hinrichtung eines verruchten Wollüstlings, samt seinen in Zügellosigkeit erzeugten Bälgen im Tempel des Apollo; und der Künstler fand dabey Gelegenheit die höchste Kunst im Nackenden zu zeigen, Ausdruck von Schmerz und Gift durch den ganzen Körper in schönen Formen; wir verabscheuen oder bemitleiden, je nachdem wir von eigenem innern Gehalt sind, den armen

Sünder, und weiden unsern Geist und vergrössern unsere Erkenntniss an dem natürlichen Ausdruck eines menschlichen Körpers bey einer äusserst seltenen Scene Die Griechen haben nie ein Übel vorgestellt, dass nicht zum besten eines ganzen gehörte; Ihren Ödip vielleicht ausgenommen.

Heft 22 S. 87.

Unser Theater hat die Mahlerey den neuern Zeiten sehr verdorben. Diess ist der Mahler Natur zu Gruppen, und ohne alle Wahrheit und innige Schönheit. Raphael war glücklich, dass er diess noch nicht kannte. Im Ausdruck und dichterischen bleibt er immer der erste.

Heft 22 S. 92.

Die Mahlerey ist eine Sache für grosse Herrn, und die wollen Symbole aus ihren Geschichten; der Mahler kann nichts nach seinem Genuss darstellen Sie ist und bleibt weiter nichts als eine Verzierung, und man sieht sie ganz aus einen falschen Gesichtspunkt, wenn man sie als eine ernsthafte Kunst betrachtet. So war ihr Ursprung und sie kann sich nicht davon entfernen.

Heft 22 S. 101.

Man kann die Natur nicht abschreiben, sie muss empfunden werden, in den Verstand übergehen, und von dem ganzen Menschen wieder neu gebohren werden. Alsdann kommen bloss die bedeutenden Theile und lebendigen Formen und Gestalten heraus, die sein Herz ergreiffen und seine Sinnen entzücken. Je grösser und erhabener der Künstler ist: je edler und eingeschränkter ist die Auswahl.

Heft 23 Bl. 4.

Kloster S. Onofrio.

Ich begreife nicht, warum noch keiner auf den Einfall gekommen ist, eine Kirche so anzulegen. St. Peter und selbst das Pantheon müssten davor verschwinden; der letztere hat überhaupt schon zu verschiedenem herhalten müssen, woran der Künstler nicht gedacht hat, der es baute.

Heft 23 Bl. 18.

Ganz erbärmlich ist's, wenn wir den Zeus und Apollo und die Venus und Grazien einflicken, ohne dass die Scene im alten Griechenland ist. Überhaupt ist der heutige vervielfachte Unterschied der Stände der Dichtkunst ganz nachtheilig, und wenige Dichter haben das Gefühl des Wunderbaren aus der niedern Klasse von Menschen erlangt. Es ist lauter Nachäfferey.

Heft 23 Bl. 19.

Der grosse Grundsatz der Griechen, nicht allein der Künstler, war, nichts zu machen, was nicht Natur ist, und alles bürgerliche, alles bloss Conventionelle zu verachten; daraus entsteht von selbst hernach die Schönheit. Man findet bey ihnen nichts von Regent und Minister, sie haben keine Perser nachgemacht, sie schickten sich nicht für die Knute.

Heft 23 Bl. 20.

Man kann immer sagen, dass jeder Mahler seine eigene Manier gehabt hat, und keiner der Natur völlig gleichgekommen ist. Selbst Tizian hat nur Manier, und ist nicht Wahrheit; nur ist sie so ein Ganzes und die Farben sind so verschmolzen, dass mans nicht merkt. Und diess ist freylich keine Kleinigkeit. Ihm fehlt übrigens doch die Täuschung des Correggio, weil er sein Helldunkel nicht hat.

In seinen Landschaften fehlts ihm an Baumschlag und der Luft, die nur bedeuten und nicht sind. Seine Luft hat zu viel Körper und weist nicht in Ferne; und seine Bäume besonders in den Vordergründen sind hart und vereinigen sich nicht mit dem Ganzen. Es fehlte ihm da an Praktik, auch ist der Horizont zu hoch genommen. Aber wahr und deutlich sind sie und nicht in einander geschmiert!

Heft 25 Bl. 16.

Der verschiedene Geschmack in der Musik zu verschiedenen Zeiten ist auffallend; vor hundert Jahren schienen die Leute ganz andere Ohren gehabt zu haben. Gewohnheit

und Hang der Seele, immer in neue Formen sich zu verwandeln, kann es allein erklären. Jedoch werden die Akkorde der Harmonie immer dieselbe Empfindung erregen; nur Melodie verändert sich.

Heft 25 Bl. 76.

Es gehört viel Übung dazu, die Verschiedenheit des Lichts rein empfinden zu können; die grossen Akkorde, die starken Töne, ihre Verbindungen, Differenzen und Auflösungen. Tizian war ein grosser Meister in der Musik der Lichtstrahlen. Die Natur ist auch unendlich reich hierin. Der Mensch hat viel zu geniessen, wenn er sich nur bei Kraft erhält, und Verstand hat, sie anzuwenden!

Der Dichter soll seyn wie die Wolken, die mit ihren goldnen Eymern aus dem Ocean der Wissenschaft schöpfen, und dem Volk Erquickung darreichen. Das ist ihre Bestimmung.

Heft 27 Bl. 63.

Schöne Natur, und treue Darstellung derselben liegt nicht in der Sprache; folglich kann das Ideal eines dramatischen Gedichts gar wohl den Vers ertragen, ja, Vers ist gar nothwendig, weil er gerad schöner Ausdruck ist; Vers ist das Ideal von Prosa, wenn ich den Ausdruck brauchen darf.

Rhythmus ist nicht Metrum, sondern Fluss und Schwung und Zug der Periode, der Rede nach dem Charakter des Gegenstandes, den sie ausdrückt.

Heft 28.

34. Aphorismus.

Die Schönheit ist die am besten verarbeitete Materie für jede Form. Die beste Form ist die bequemste Lage, Verfassung aller Materien, die eine Form ausmachen.

Die Bestimmung jeder Kraft (Kunst?) ist, das Rohe zu verarbeiten bis zum Feinsten; aus Granit Kalch und Marmor, aus Planeten endlich Sonne. Der Trieb allein dieser Kräfte ist Leben, Liebe.

Heft 28.

39. Aphorismus.

Man muss die Hauptfiguren gut herausstellen durch Composizion, Licht und Schatten. Das ist pittoresk, es kommt aber darauf an, ob sich diese Künstlerregel mit der Natur und Wahrheit und Schönheit verträgt. Der grosse Mann, die wirkendste Ursache ist nicht selten im Winkel und Verborgenen, und man schadet ihm und ihr, wenn man sie hervor und in Prunk stellt. Höchste Wirkung für das Auge ist oft nicht höchste Wirkung für Geist und Herz. Die meisten Regeln sind zuweilen gut, treffend, wenn man sie gerad umkehrt.

Heft 32 Bl. 75.

Bildsäule ist ein vom Gefühl entsprungenes und vom Auge zu einem Ganzen aufgefasstes Bild von etwas, das bloss wieder durchs Auge im Ganzen kann erkannt werden. Eine Bildsäule ist ein lediglich abgezogenes Bild fürs Gefühl durchs Auge. Bildhauerei ist die wahrste und entzückendste aller Künste. Sie giebt, was wir in der Natur nicht ganz geniessen können. Eine Bildsäule ist ein (geistig) unsichtbar Gefühl, und das Auge sieht den Schein des Marmors bloss wie das Glas am Spiegel, wenn man hinter einem Engel steht, und ihn darin sieht.

Heft 32 Bl. 76.

Wenn das Auge keinen Begriff von Form, sondern nur Erkenntniss von Fläche haben könnte, so müsste es nie keinen haben können. Nun bringe man mir aber eine gemahlte Kugel und eine leibhafte und ich will sie mit blossem Auge unterscheiden. Also hat das Auge Begriff von Form. Also ist es nicht wahr, dass das Gesicht uns nur Gestalten und keine Körper zeige.

Dass das Kind mit seinen Sinnen mehr lernt, als durch Worte, bedarf keines Beweises. Das Gefühl kann einige Eigenschaften der Körper wissen, die das Auge nicht weiss. Aber das Auge hingegen welche, die das Gefühl nicht weiss.

Zum Exempel: Grösse, Figur. Das Gefühl ist zu eng dazu. . . . Jeder Körper kann eigentlich nur mit dem Gefühl genossen werden. Die Augen sind gleichsam bloss die Spürhunde, die unsere Freuden aufjagen. Das Auge fasst die Farbe nicht lediglich für sich, sondern immer als Eigenschaft der Körper, wovon das Gefühl eines Blinden kaum Ahndung hat. Der Sinn des Gefühls hat auch nur Begriff vom Körper durch Oberfläche. Bildhauerey ist Oberfläche des Gefühls fürs Auge. Und Mahlerey Oberfläche des Auges fürs Auge. Denn im Gegentheil erkennt weder das Auge noch das Gefühl die Oberfläche so. Das Auge ist das Licht des Gefühls, und thut vielleicht mehr für das Gefühl, als das Gefühl fürs Auge.

Heft 55. Griechen.

Im Lob der Griechen und der griechischen Künstler ist Winckelmann wirklich unerträglich; Chriepmacher, gelehrter Pedant, rasend in seinen Citationen. Wo er nur einen Brocken, eine Zeile, eine Sylbe von etwas findet, dehnt ers gleich auf die ganze Nation aus. Und im Grund nicht ein scharfer sichrer Blick ins Wesentliche. Wer den Stall seiner Citationen ausmisten will, hat etwas zu thun.

Über die Kunst der Griechen sind schöne und treffliche Bemerkungen, und nicht so sehr mit Gelehrsamkeit überladen. Nur ist seine Abhandlung über die Schönheit noch ein confusum chaos. Herrliche Beschreibungen, von griechischer Poesie genährt, einiger Götter, besonders des Bacchus und Jupiters und Herkules. Doch auch nur schöne Worte gereyt, ohne ins Wesentliche zu gehen, meistens. Es fehlt ihm der scharfe Blick und Feuergeist der Erfindung, um andern Erfindern den Gang nachzugehen. Jupiters Löwenwesen in Haar und Nase und Augen, und Herkules Stierhals ist vielleicht das beste, was er je bemerkt hat, und dass man einen Jupiter, Vulkan pp kennen könne wie einen Mark Aurel und Antonius.

Heft 55.

Der Mensch muss immer etwas haben, was seine Kräfte weckt und erregt und treibt. So die Kriege zwischen Athen

und Sparta, so die Kriege in Italien unter dem M. Angelo und Raphael. Seys Armut oder Neid oder Feindseligkeit. Und dies giebt zugleich hohes Leben zur Nachahmung. An und für sich ist der Mensch träge. In einem immerwährenden Frieden entstehen und bilden sich keine Künste. Wenn die Kräfte einmal im Toben sind, und nichts wirkliches mehr vor sich finden: so entsteht Nachahmung, Kunst.

Nr. 63b.

„Büste von C. J. Caesar in der Bibliothek zu Venedig."*)

Gross, ohne Anstrengung, durch stille Kraft die von selbst wirkt. Etwas melancholisches um die Lippen, dass ihm sein Beruf der erste zu seyn, so viel Blut kostet. Ein Gefühl recht von innerm Wesen durchgearbeitet. Das gewölbte Adlerhafte von der Stirn zur Nase herein ist der Gipfel der Hoheit seiner Seele. Die Furchen des Nachdenkens über der Nase die Stirn herab, und die Furchen die Breite der Stirn durch, und das kahle Vorderhaupt zeigen die Sorgen von fünfzig gewonnenen Schlachten.

Ernst und Feyerlichkeit, wie der herrschende Geist über einem Staat wie Rom seyn musste, blickt aus dem strengen durchdringenden Auge. Und doch schlägt unter demselben ein edles Herz.

Ein solcher Mann kannte das Spiel der Leidenschaften, und die Politik des Pompeius und der Grossen Roms waren ihm Kleinigkeiten. Kurz, eine grosse, scharfblickende Heldenseele ohne allen Prunk und Pomp.

„Büste des Augustus zu Venedig in der Bibliothek."

Besitzer der Thaten Cäsars. Herrschender Gott in der Welt, die er nicht gemacht hat. Königsblick über eine ungeheure Monarchie hin, Imperatorenstolz in den verachtenden offenen Lippen gegen alles, was ihn umgiebt. Feste volle Feuerschönheit im Wohlleben unter Helden ohne Sorge ge-

*) Man denke an Goethes Beiträge zu Lavaters Physiognomik.

worden. Der ganze Kopf spricht Verbannung der Grossen Roms, und der Eichenkranz, der Rettung der Bürger deuten soll, Herrschung wie des königlichen Baumes über andere.

Aber schön ist der Kopf und zur Herrschaft gebohren; und Roms Weiber mussten ihm wohl wollen. Hohe Stirn, aufgewölbte Schläfe, breite Nase geradeherab, tiefe Augen, hervorgehend rundes Kinn, jugendliche Backen.



Berichtigungen.

S. 30 Z. 7 v. u. lies baumgartenschen statt Baumgartenschen.

S. 31 Z. 6 v. u. lies Sulger-Gebings statt Sulzer-Gebings.

S. 32 Z. 1 v. u. lies Sulger-Gebing statt Sulzer-Gebing.

S. 75 Z. 8 v. o. lies garstiges statt Garstigen.

S. 162 Z. 7 v. u. setze Komma statt Punkt nach Beobachtungen.

S. 183 Z. 4 v. u. lies et statt e.

S. 203 Z. 11 v. o. lies verwandte statt verwandelte.

Nachwort.

Das Buch hat das Jahr 1901 auf der Titelseite. Ich hatte gehofft, es bis vorige Weihnachten fertigzustellen. Meine Übersiedelung nach Amerika und Verzögerungen anderer Art haben das vereitelt, trotzdem das Manuskript seit Jahresfrist in des Druckers Händen gewesen. Ein fertig vorliegender Personenindex bleibt jetzt ungedruckt, um das Erscheinen des Buchs nicht gar ins neue Jahr hinauszuschieben. Sonst geht es mir wie so manchem, ich möchte die Arbeit noch einmal machen, jetzt da sie fertig ist.

Noch etliche spezielle Bemerkungen. Leider habe ich nicht alles Handschriftliche von Heinse mit meinen Zitaten nochmals kollationieren können, denn Teile des Nachlasses waren anderweit in Anspruch genommen. Man möge mir das nachsehen. Während des Drucks veröffentlichte Carl Schüddekopf Ungedrucktes von Wilhelm Heinse aus den Tagebüchern aus Italien und Aphorismen aus den Jahren 1788—90 (Die Insel II. Jahrgang 9. Heft; III. Jahrgang 1. und 2. Heft). Auch erschien von Heinses sämtlichen Werken als vierter Band der Ardinghello in Schüddekopfs musterhafter Herrichtung (im Inselverlage, Leipzig 1902). Zur zweiten Anmerkung auf Seite 67 macht mich Professor C. von Klenze (Chicago) darauf aufmerksam, dass die Quellenfrage bei Volkmann anders liege. Da er demnächst über die Kenntnis Italiens im 18. Jahrhundert eine Arbeit veröffentlichen wird, so kann ich mich der eigenen Nachprüfung überhoben fühlen, umsomehr, da die Frage für Heinse belanglos ist.

Ganz besondern Dank schulde ich meinem Freunde cand. phil. Julius Petersen in Berlin für die Freundlichkeit, einen grossen Teil der Korrekturen zu lesen. Auch meinem Freunde Otto Lohr in Friedrichshagen und meiner Frau bin ich in der Hinsicht verpflichtet.

Cambridge Mass. Nordamerika,
den 2. September 1902.

Karl Detlev Jessen.

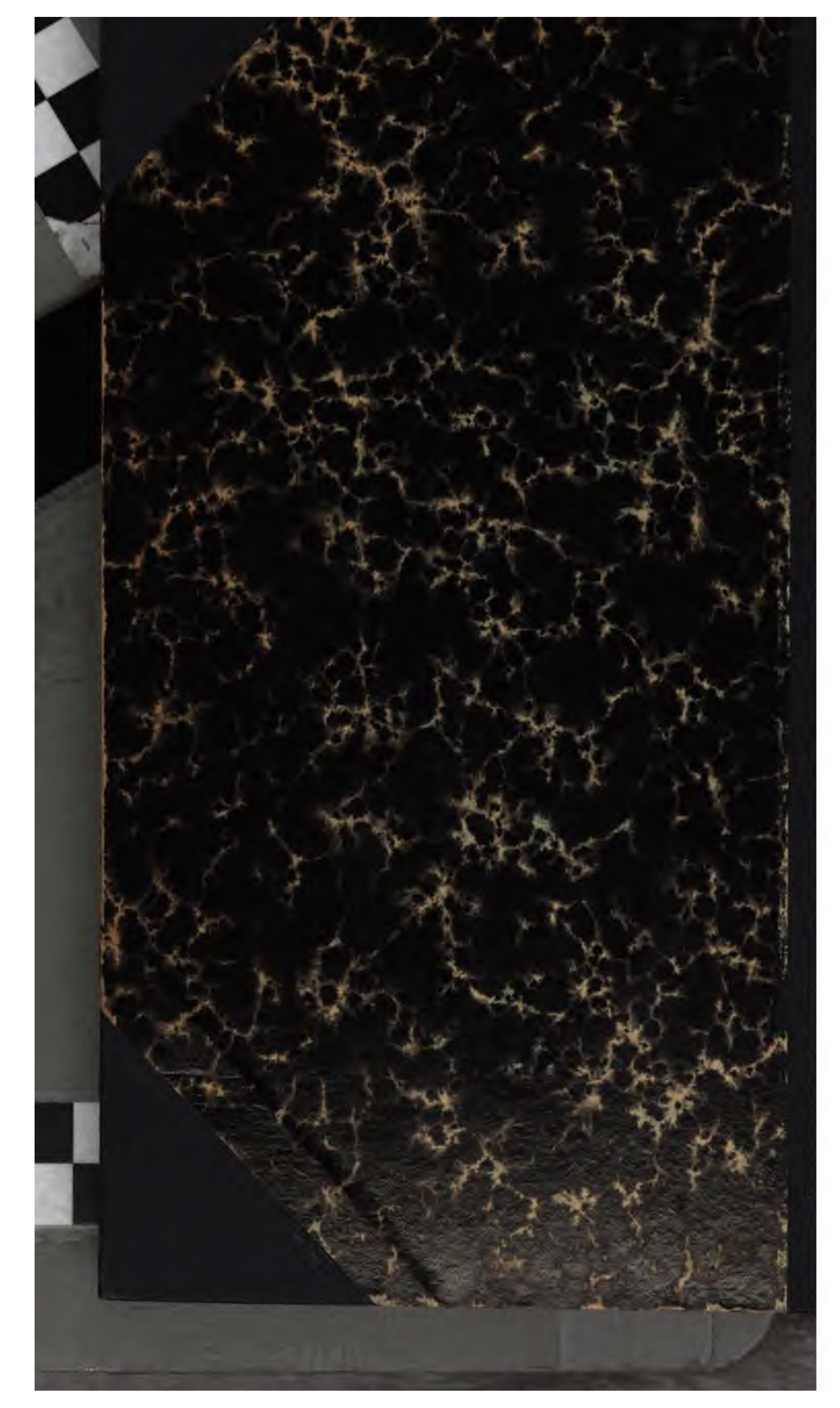
Inhalt.

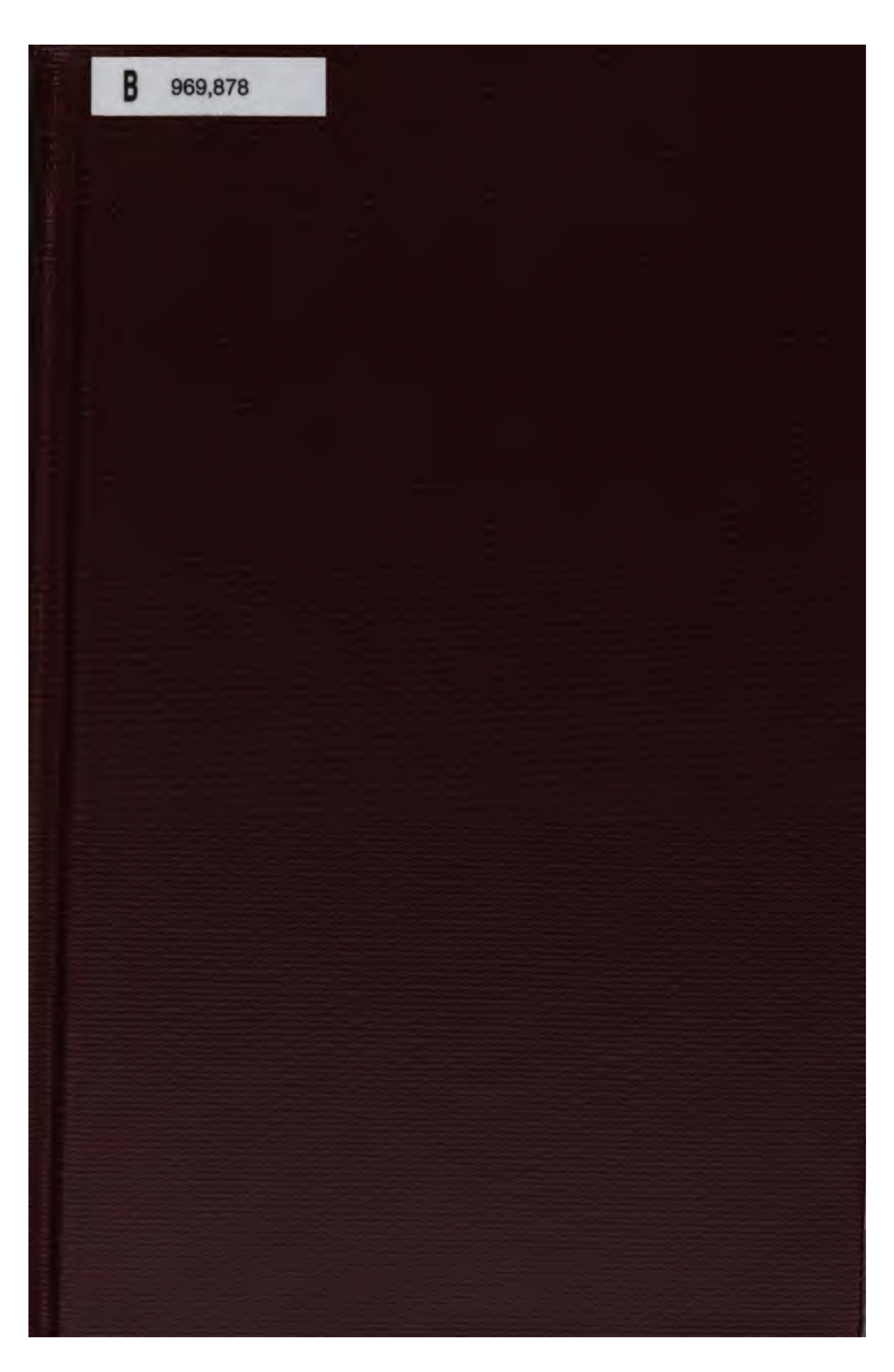
	Seite
Einleitung	VII
Bibliographisches	XVI
I. Bis Italien.	
a) Bis Düsseldorf	1
b) Die Düsseldorfer Periode	9
c) Die Reise nach Rom	45
II. Heinse in Rom.	
a) Äussere Ereignisse und erste Einflüsse	61
b) Ästhetische Auseinandersetzungen (Winckelmann, Lessing, Herder, Mendelssohn)	72
c) Heinses ästhetischer Standpunkt (Natur und Ideal)	100
d) Michel Angelo	103
e) Die Baukunst	108
f) Die Plastik	111
g) Die Malerei	116
III. Die Rückreise	129
IV. Nachklänge	149
Anhang I. Der heinsesche Nachlass	162
Anhang II. Mitteilungen aus Heinses Nachlass	191
Nachwort	227

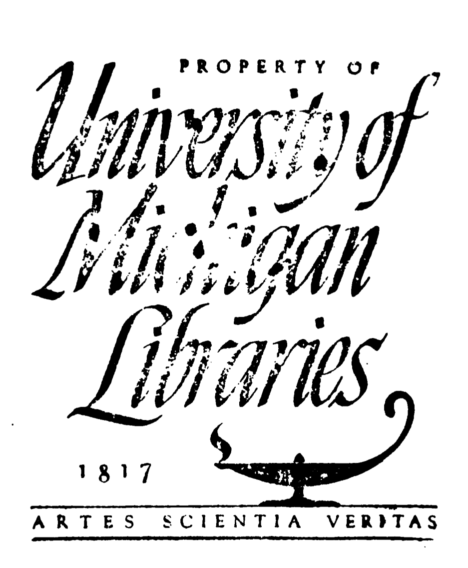
Druck von Carl Salewski in Berlin C., Neue Friedrichstr. 44.



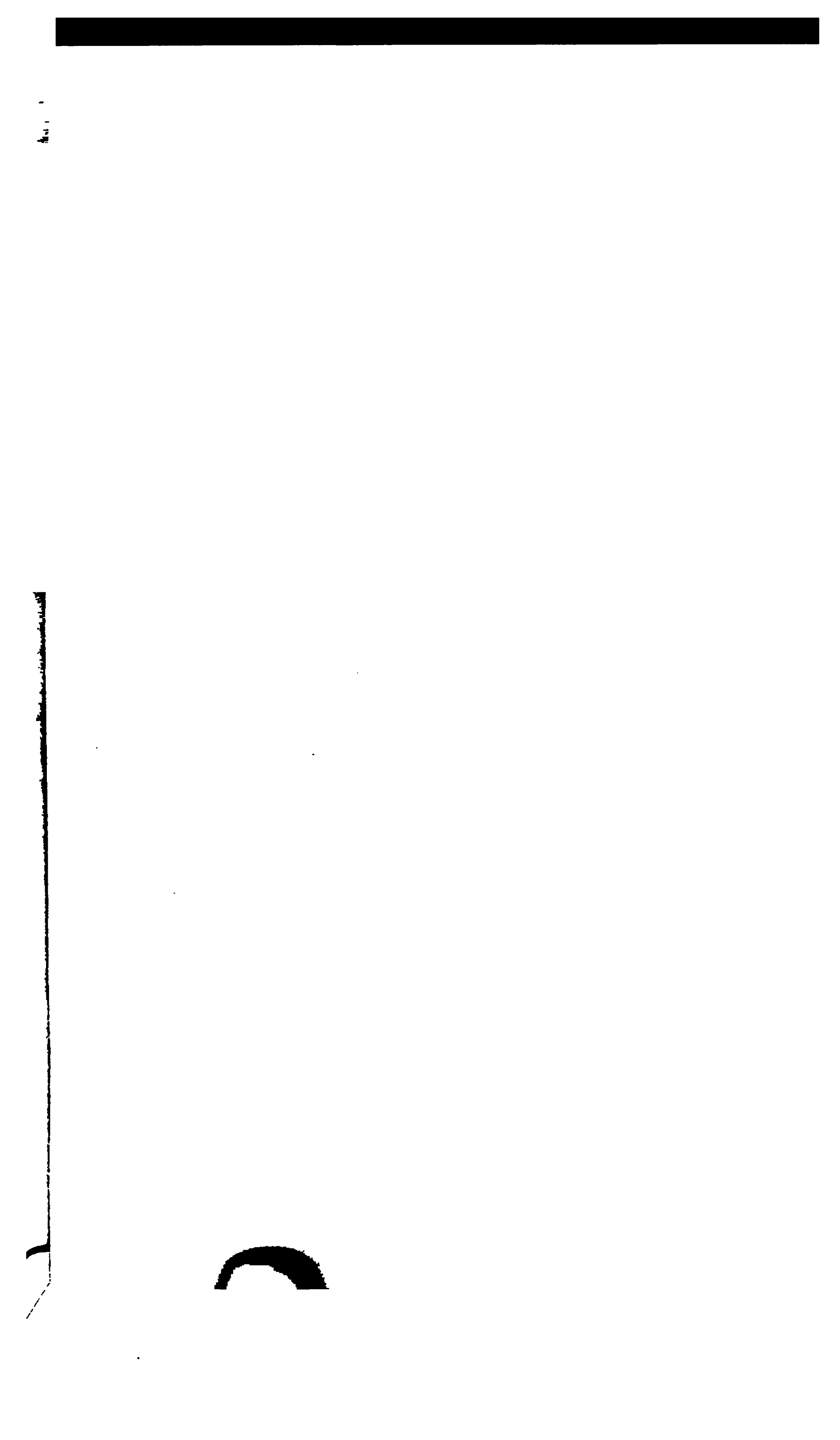
UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 03013 2750




B 969,878


PROPERTY OF
University of Michigan Libraries
1817
ARTES SCIENTIA VERITAS





Johann Jacob Wilhelm Heinse.

Sein Leben und seine Werke.

Nach den Quellen bearbeitet.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der philosophischen Doktorwürde

einer

hohen philosophischen Fakultät

der

Universität Leipzig

vorgelegt von

Richard Rödel
aus Chemnitz.

Leipzig-Reudnitz
Druck von Oswald Schmidt
1892.

Herrn Prof. Dr. Vogel

Rektor des Realgymnasiums zu Dresden-Neustadt

in

dankbarer Verehrung

gewidmet.

838
H4710
R72

Eine der interessantesten Erscheinungen in der an hervorstechenden Persönlichkeiten so reichen vorklassischen Epoche unserer Literatur ist Johann Jakob Wilhelm Heinse. Mit bedeutenden Talenten ausgerüstet, vermochte er es doch nicht, sich einen Platz unter den Ersten seiner Zeit zu sichern, sondern entschwand allmälig dem Bewusstsein seiner Nation, zumal auch seine Werke, nur für einen bestimmten Kreis geschrieben, nie in den geistigen Besitz der Allgemeinheit übergingen. Dazu kam noch, dass unmittelbar nach dem Tode Heinses jene grossen politischen Umwälzungen in Deutschland stattfanden, welche das Auftreten Napoleons im Gefolge hatte, und dass unter den trostlosen Verhältnissen der folgenden Jahre eine Generation heranwuchs, die mit anderen Idealen ins Leben trat, als die des eben versunkenen Jahrhunderts waren. Es darf deshalb nicht Wunder nehmen, dass nach dem Sturze Napoleons Heinse der breiten Masse des deutschen Volkes so gut wie unbekannt war, und dass selbst unter den Gebildeten nur wenige seine Werke kannten und lasen. Erst im Jahre 1838 veröffentlichte Heinrich Laube eine vollständige Ausgabe von Heinses bis dahin zerstreuten Schriften,[1]) die er mit einer einleitenden Biographie und Charakteristik des Dichters versah. Diese Biographie ist mit Recht als die erste bezeichnet worden, da bis dahin nur einige Nachrichten von Heinses Leben in Meusels „Gelehrtem Deutschland," Ausgabe 5, Bd. 3, S. 173 und Bd. 11, S. 314, sowie in der neuen „Iris" Jakobis von 1805 S. 128—132 vorhanden waren. Sie stützt sich im wesentlichen auf den von Wilhelm Körte heraus-

---

[1]) Doch nahm er die Übersetzungen nicht mit auf.

gegebenen Briefwechsel zwischen Gleim und Heinse und ist lange Zeit die einzige geblieben. Erst in neuerer Zeit wandte sich die literarische Forschung Heinse wieder zu, und 1877 erschien Heinrich Pröhles Buch: „Lessing, Wieland und Heinse.“ Der Autor hat namentlich das vorhandene Briefmaterial einer genauen Durchsicht unterzogen und manche Erweiterungen und Ergänzungen gebracht; er erhebt indessen selbst nicht den Anspruch, eine vollständige, erschöpfende Biographie gegeben zu haben, und begnügt sich mit Nachträgen und Berichtigungen. 1882 veröffentlichte Johann Schober sein Werk: „J. J. W. Heinse, sein Leben und seine Werke.“ Der Verfasser giebt eine ziemlich ausführliche Biographie Heinses, sowie eine Charakteristik von dessen Schriften, verfährt indessen theilweise so unwissenschaftlich, dass sein Buch kaum Anspruch auf Werth erheben kann.

Schliesslich sei noch der Ergänzungen und Nachträge gedacht, die Hermann Hettner und Schnorr von Carolsfeld in mustergiltiger Weise im Archiv für Litteraturgeschichte gegeben haben. — Es fehlt also, soweit mir das vorhandene Material bekannt ist, immer noch an einer wissenschaftlich genauen Gesammtbiographie Heinses, die namentlich das in letzter Zeit veröffentlichte Material berücksichtigt. Durch vorliegende Arbeit habe ich versucht, diese Lücke auszufüllen. —

Von den benutzten Einzelschriften nenne ich folgende:

Wilhelm Heinses sämmtliche Werke. Herausgegeben von H. Laube. Leipzig, 1838, bei F. Volckmar. (cit.: Laube, Schriften.)

Heinrich Pröhle: Lessing, Wieland und Heinse. Nach handschriftlichen Quellen aus Gleims Nachlass. Berlin, 1877. (cit.: H. Pröhle.)

Archiv für Litteraturgeschichte. Herausgeg. von Dr. Franz Schnorr von Carolsfeld. Leipzig, bei B. G. Teubner. (cit.: Arch. f. Litt.)

Wilhelm Körte: Briefe zwischen Gleim, Wilhelm Heinse und

Joh. von Müller. Zürich, 1806, bei H. Gessner. 2 Bde. (cit.: Körte.)

Friedrich Heinrich Jakobis auserlesener Briefwechsel. 2 Bde. Leipzig, bei Gerhard Fleischer, 1825. (cit.: Jacobi, Briefwechsel.)

Rudolf Wagner: Samuel Thomas Sömmerings Leben und Verkehr mit seinen Zeitgenossen. Leipzig, 1844, bei Leopold Voss. 2 Bde. (cit.: Wagner, Sömmering.)

Ludwig Wieland: Auswahl denkwürdiger Briefe von C. M. Wieland. Wien, 1815, bei Carl Gerold. 3 Bde. (cit.: Wieland, Briefe.)

Allgemeine deutsche Bibliothek, herausgegeben von Friedrich Nikolai. Berlin, (cit.: Allg. d. Bibl.)

Neue allgemeine deutsche Bibliothek. Kiel, bei Carl Ernst Bohn, (cit.: Neue allg. d. Biblioth.)

Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste. Leipzig, 1788, bei Dyk. (cit: Neue Bibl. d. schön. Wiss. u. fr. Künste.)

Allgemeine Literaturzeitung. Jena, Leipzig und Wien, 1788, (cit.: Allg. Lit.-Zeit.)

Neue Leipziger Literaturzeitung. 1805, (cit.: Neue Leipz. Lit.-Zeit. 1805.)

Gothaische gelehrte Zeitung. 1788. (cit.: Goth. gel. Zeit.)

Almanach der deutschen Musen. Leipzig, bei Schickert. 1772, 1773, 1774, 1775.

Iris, herausgegeben von J. G. Jacobi und Heinse. Bd. I. II. III. IV. V. Düsseldorf.

Lexikon deutscher Dichter und Prosaisten. Herausg. von Carl Heinrich Jördens. Bd. II. Leipzig, 1807. (cit.: Jördens.)

Joh. Christ. Lucae: Zur organischen Formenlehre. Heft I. Frankfurt a. M., 1844. (cit.: Lucae.)

Dr. Bernhard Seuffert: Maler Müller. Berlin, 1877, Weidmannsche Buchhandlung. (cit.: Maler Müller, Seuffert.)

Collection des œuvres de M. Dorat. 1775. Neuchatel. Bd. V. (cit.: Dorat. Bd. V.)

Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. Herausgeg. von Chrysander, Adler und Spitta. 3. Jahrgang, 1887. (cit.: Vierteljahrsschrift f. Musik. 1887.)

Erlanger gelehrte Zeitungen. 1796 u. 97. Erlangen, bei Adolf Ernst Junge.

Deutschland, ein Journal. Berlin, bei Joh. Friedr. Unger, 1796.

Lyceaum der schönen Künste. Berlin, b. J. Friedr. Unger, 1797.

Joh. Schober: Joh. Jak. Wilh. Heinse. Sein Leben und seine Werke. Leipzig, 1882. (cit.: Joh. Schober.)

Johann Jakob Wilhelm Heinse wurde am 16., nach Anderen[1]) am 15. Februar 1746 zu Langewiesen, einem Orte im Fürstenthum Schwarzburg-Sondershausen, geboren. Als Geburtsjahr wurde früher allgemein,[2]) aber unrichtig, 1749 angegeben. Noch Laube glaubte diesem Jahre den Vorzug geben zu müssen, indem er sich auf einen Brief Heinses vom 2. Januar 1774[3]) stützte,[4]) worin dieser allerdings sagte, dass er seit 24 Jahren lebe, demnach 1750 oder 49 geboren sein musste. Jedoch ist dieser Angabe kein hoher Werth beizumessen, da Heinse in derartigen Bestimmungen überhaupt nicht zuverlässig ist, wie eine Stelle[5]) desselben Briefes vom 2. Jan. 74 beweist. Heinse bemerkt nämlich mit Rücksicht auf seine Übersetzung des Petron, dass er dieselbe in seinem 20. Jahre verfasst habe. Wäre nun seine vorher gemachte Angabe richtig und 1749 sein Geburtsjahr, so würde diese Übersetzung

[1]) Joh. Schober S. 8.
[2]) Alm. d. deutsch. Mus. Leipzig 1775; Jördens II, 344.
[3]) Körte I, 136.
[4]) Laube, Schriften I, S. X.
[5]) Körte I, 139.

auf 1769 fallen, während sie nachweisbar erst 1771 geschrieben wurde. Diese Widersprüche erklären sich wohl am einfachsten und besten durch den Charakter des betreffenden Briefes. Dieser enthält nämlich eine Entgegnung auf Wielands Angriffe, und Heinse sucht hier verschiedene literarische Verirrungen durch seine Jugend zu entschuldigen. Es kam ihm naturgemäss viel weniger darauf an, festzustellen, dass er genau 20, 22 oder 24 Jahre alt war, als er dies oder jenes veröffentlichte, sondern darauf, nachzuweisen, dass er überhaupt zu jener Zeit j u n g war.

Besseren Aufschluss über sein Geburtsjahr scheint mir der erste von Heinses Briefen an Gleim zu geben.[1]) Er ist vom 18. November 1770 datirt und enthält einen kurzen Abriss von des Schreibenden Lebens- und Bildungsgang. Heinse macht hierbei die Bemerkung, dass er seit 8 Jahren „lebe“,[2]) also seit 1762; den Beginn dieses „Lebens“ setzt er selbst in sein 16. oder 17. Jahr, er muss also 1746 geboren sein, was auch der Wirklichkeit entspricht.

Beweiskräftiger aber, als alle diese aus den Briefen zusammengesuchten Berechnungen, sind die direkten Angaben, die wir von anderer, kompetenter Seite über Heinses Geburtsjahr besitzen.

Schon 1825 brachte der „Allgemeine Anzeiger der

---

[1]) Körte I, S. 3 ff.

[2]) Körte I, S. 3. Ich habe diesen seltsamen Ausdruck noch ein einziges Mal bei Wieland gefunden. In dem vom 11. April 1771 aus Erfurt datirten Brief (Jacobi, Briefwechsel I, 26) heisst es: „Ich bin nun bald 38 Jahre alt und l e b e wenigstens seit meinem 12. Jahre.“ — Vielleicht hat Heinse den beregten Ausdruck von Wieland, mit dem er damals im innigsten persönlichen Verkehr stand. Was eigentlich darunter zu verstehen ist, können wir aus den beiden Briefstellen mit absoluter Deutlichkeit nicht erkennen. Möglicherweise ist damit die erwachende Erkenntniss in geschlechtlichen Dingen gemeint, wie denn auch Heinse den Beginn s e i n e s L e b e n s von dem Zeitpunkt an rechnet, wo er mit zwei Mädchen zusammenkam, für die er eine leidenschaftliche Zuneigung gefühlt zu haben scheint, und die ihn, nach seiner Versicherung (Körte I, 7), „in der bachidionischen Weisheit unterrichteten.“

Deutschen", Gotha No. 171, 17. Juni die Mittheilung,[1]) dass der Verfasser des „Ardinghello" und der „Hildegard von Hohenthal" nicht Johann Philipp heisse, wie in der Thüringischen Vaterlandskunde vom Jahre 1824 gesagt worden war, sondern Johann Jakob Wilhelm Heinse, und dass er am 16. Februar 1746 geboren sei.

Im „Allgemeinen Anzeiger und Nationalzeitung der Deutschen" vom 15. März 1843 (Gotha, No. 73) finden wir ferner folgende Erklärung:[2]) „Der Hofrath, Bibliothekar und Schriftsteller Johann Jakob Wilhelm Heinse (Heinze) aus Langewiesen, F. S. S., ist nicht .... 1749 geboren, sondern den 16. Februar 1746 ...... Dies zur abermaligen und zuverlässigen Nachricht von F. W. Haueisen, Inhaber des Kirchenbuches zu Langewiesen." — Schliesslich habe ich mich selbst noch an Herrn Oberpfarrer Fickewirth in Langewiesen gewandt und durch dessen freundliche Vermittlung die Bestätigung obiger Nachrichten erhalten.

Während also das Geburtsjahr Heinses gegenwärtig zweifellos fest steht, ist ein Gleiches mit dem Geburtstage nicht der Fall. Das Kirchenbuch[3]) giebt den 16. Februar an, Heinse selbst aber — in einem an Gleim gerichteten Brief,[4]) der mit den Worten schliesst: „Geschrieben an dem Tage, da ich unbegreifliches Ding zuerst die Strahlen des Lichts in dieser unbegreiflichen Welt erblickte" — den 15. Februar. Dem steht indessen eine zweite Angabe Heinses in der Überschrift eines Gedichtes direkt gegenüber, wo es heisst:[5]) „An meinen Freund Tr(essel?), am Tage meiner Geburt, den 16. Februar 1767." Vielleicht liessen sich diese beiden widersprechenden Datirungen so vereinigen, dass wir das erste Mal an Stelle des Wortes „Geschrieben" das Wort „Beendigt" setzen[6]) und hierbei annehmen, dass Heinse, durch irgend

---

[1]) abgedruckt im Arch. f. Litt. Bd. X, S. 382.
[2]) abgedruckt im Archiv f. Litt. Bd. X, S. 383.
[3]) Vergl. Haueisens Erklärung.
[4]) Körte I, 227.
[5]) Körte I, 49.
[6]) Schon Hettner (Arch. f. Litt. X, 384) wies auf diesen Ausweg hin.

welche Umstände dazu genöthigt, den am 15. Februar begonnen Brief erst am 16. schliessen konnte. — Schober hat sich zu Gunsten des 15. Februar entschieden,[1] indem er betont, dass nach dem Auszug des Kirchenbuches, welcher ihm vorgelegen habe der 16. Februar als Tauftag bezeichnet sei. Er sagt dann weiter,[2] dass „nach der Sitte jener Zeit" die Kinder an dem ihrer Geburt unmittelbar folgendem Tage getauft worden seien und beruft sich hierbei auf das Beispiel von Luther (10./11. November) und Goethe (28./29. August). Mir scheint diese Beweisführung doch nicht stichhaltig zu sein. Zunächst setzt sich Schober über die von Heinse in der Überschrift des Gedichtes an Tr.... gegebene Datirung mit dem Bemerken hinweg, dass ein seiner[3] Ansicht „entgegengestelltes, mit Zeitangaben versehenes Gedicht, dieselbe kaum entkräftigen könnte;"[4] ich glaube aber, dass die beiden, von Heinse gemachten Angaben, als mindestens gleichwerthig anzusehen sind, ja, dass der Irrthum Heinses eher in dem Datum des Briefes (Körte I, 227) als in der Überschrift des Gedichtes liegen könnte.

Von entscheidender Wichtigkeit ist aber meines Erachtens das Zeugniss Sömmerings, der in seinem kurzen Abriss von Heinses Leben[5] gleichfalls den 16. Februar angiebt. Mehr als zwanzig Jahre stand er mit Heinse in vertrautestem Verkehr, er wird sehr oft Gelegenheit gehabt haben, den Geburtstag seines Freundes zu feiern, und darf deshalb wohl als kompetenter Beurtheiler angesehen werden. Ich halte also an der Annahme des 16. Februar fest, so lange nicht anderes Material beigebracht wird.

Über Heinses Eltern wissen wir sehr wenig. Sein Vater, der in Langewiesen das dreifache Amt eines Bürgermeisters, Stadtschreibers und Organisten[6] bekleidet und auch Land-

[1] Joh. Schober S. 8.

[2] Joh. Schober, S. 8.

[3] Schobers.

[4] ebenda.

[5] Lucae, S. 31 ff.

[6] Nach dem mir von Herrn Oberpfarrer Fickewirth übermittelten Auszug des Kirchenbuches war er: Consul, Poligraphus et Organistus.

schaftsdeputirter war, hiess mit seinen Vornamen Johann Nikolaus und schrieb seinen Namen „Heintze", [1]) was der Sohn dann in das weichere „Heinse" verwandelte. Er war aus dem Gehrenschen Amtsflecken Wilmersdorf gebürtig [2]) und wird von seinen Zeitgenossen als ein aufmerksamer, nachdenklicher [3]) und kluger Mann geschildert, „dem man nichts Böses nachsagen könne." [4]) Wenn auch kein Gelehrter, war er doch sicher nicht ohne Bildung. Dass er bei einem Brande, der Mitte des Jahres 1772 ganz Langewiesen verheerte, [5]) nur sein Klavier und seine liebsten Bücher rettete, [6]) beweist, wie hoch er sie schätzte; charakteristisch für ihn ist, dass er die Vernichtung seiner gesamten Habe mit ruhigem Gleichmuth ertrug und nur über den Verlust seiner von ihm selbst gepflanzten Obstbäume Schmerz empfand. [7]) Gleims Gedichte, die ihm sein Sohn mitbrachte, [8]) las er mit warmer Theilnahme; [9]) seine Handschrift lässt einen mit der Feder vertrauten Mann erkennen. [10]) — Noch weniger, oder beinahe nichts, wissen wir von Heinses Mutter. Sie hiess mit ihrem Familiennamen Barbara Katharina Jahn, [11]) und ihr Sohn urtheilt folgendermassen von ihr: „Ich muss Ihnen aber bekennen, dass meine Mutter nichts weniger als eine Muse, sondern eine gute ehrliche Frau war, die nach dem Huart ohne Zweifel den dritten Grad der Kälte und Feuchtigkeit hatte." (Körte I, 4). Heinse wurde seinen Eltern als fünftes Kind geboren, nachdem ihre Ehe schon mit 4 Töchtern gesegnet war, während ein zweiter Sohn wahrscheinlich 1753

---

1) Auszug des Kirchenbuches; auch Arch. f. Litt. X, 382.
2) Arch. f. Litt. X, 382.
3) Arch. f. Litt. X, 379.
4) Arch. f. Litt. X, 378.
5) Körte I, 97.
6) Körte I, 98.
7) Körte I, 98.
8) Körte I, 89.
9) Körte I, 99.
10) Joh. Schober S. 172.
11) Arch. f. Litt. X, 382.

das Licht der Welt erblickte.[1]) Den ersten Unterricht erhielt Heinse, sowohl in den Elementarfächern, als auch in der lateinischen Sprache, von dem Kantor Tresselt zu Langewiesen.[2]) Er sagt, vielleicht etwas zu scharf, hierüber: „Nach dieser Grundlage musste ich einige Sprüche aus dem Catechismus Luthers, und Schreiben und Rechnen lernen. Kurz, man war so sehr als möglich darauf bedacht, den Gedanken alle Wege, in meinen Kopf zu schlüpfen, abzuschneiden.“[3]) Schon als Kind muss Heinse nach Aussage seiner Schulkameraden bedeutende Anlagen gezeigt haben.[4]) Namentlich hervorgehoben wird seine rasche Auffassungsgabe, sein gutes Gedächtniss und seine musikalische Fertigkeit. Jede Aufgabe lernte er am schnellsten von seinen Mitschülern, unterrichtete auch Schwächere in Grammatik und Rechnen und gewann so manchen Pfennig.[5]) Frühzeitig war er Mitglied des Kirchensängerchores, spielte schon in jugendlichem Alter die Orgel und unterstützte wohl gar seinen Vater in dem Amt eines Organisten.[6]) Zweifellos suchte dieser den Sohn möglichst zu fördern. Schober will zwar das Hauptverdienst an der musikalischen Bildung Heinses dessen Oheim Jahn, dem Bruder seiner Mutter, zuschreiben,[7]) hat aber für seine Annahme durchaus keine Beweise, ja er wird direkt widerlegt durch eine Notiz in dem „Anzeiger der Deutschen,“[8]) welche besagt, dass Jahn, der später Bürgermeister in Langewiesen wurde, sich von 1752 bis 1763 als Stabstrompeter in Holland aufgehalten habe und nur auf kurze Zeit, dann und wann, aber wahrscheinlich auch nicht häufig, nach Langewiesen zu Besuch gekommen sei. Erst im Jahre 1762 machte er sich in Langewiesen ansässig. Da-

---

1) Pröhle giebt S. 128 u. 129 näheres über diesen Bruder Heinses an.

2) Archiv f. Litt. X, 377.

3) Körte I, 5.

4) Arch. f. Litt. X, 378 u. 378.

5) Arch. f. Litt. X, 378.

6) Ich folgere das aus folgender Stelle: „Er hätte auch schon auf der Orgel gespielet und sein Vater dabei gestanden,“ d. ist: „seinem Vater darin beigestanden.“ Arch. f. Litt. X, 377.

7) Joh. Schober, S. 9.

8) Arch. f. Litt. X, 382.

mals aber befand sich Heinse bereits auf dem Gymnasium zu Schleusingen, der Einfluss des Oheims wird also bei den gelegentlichen Ferienbesuchen keineswegs so intensiv gewesen sein. Heinse beherrschte übrigens mehrere Instrumente; er war ausgezeichnet als Klaviervirtuos und Flötist und soll namentlich das erste Instrument mit seltener Meisterschaft gespielt haben.[1])

Den weiteren Unterricht in der lateinischen Sprache — damals noch der Grund- und Eckstein alles Wissens — erhielt der junge Heinse von dem „Informator" Schreyer zu Amt-Gehren, einem benachbarten Stadtflecken, wo Schreyer eine Art Privatschule, eine Vorbereitungsanstalt für das Gymnasium, leitete.[2]) Bis zum Jahre 1760 übte der Informator seine pädagogische Thätigkeit, dann wurde er Diakonus in Gehren und 14 Jahre später Pfarrer in Langewiesen.

Heinse selbst lässt sich über diese Periode seines Lebens folgendermassen vernehmen:[3]) „Allein was sein soll, muss sich schicken. Ich lief in meinem vierzehnten Jahre davon, nachdem ich vorher oft in den dichtesten Wäldern Betrachtungen über das Innere der Menschen ... angestellt hatte ... dadurch erlangte ich nun endlich, dass mich ein schwarzröckichter Candidat die Anfangsgründe der lateinischen Sprache lehren durfte. Zu dieser Zeit fiel mir der Hoffmannswaldau in die Hand, und weil ich nach der Art meiner Vorfahren beständig in Wäldern lag, so verleitete Er und die Gegend mich dazu, dass ich es wagte, Jagdlieder zu machen."

Von Schreyer selbst, denn er ist der „schwarzröckigte Candidat", ist uns ein längeres Zeugniss über Heinse, der in seinem 13. und 14. Jahre die Schule des Informators besuchte, erhalten geblieben.[4]) Allerdings stammt dasselbe aus dem

---

1) Körte I, 211.
2) Arch. f. Litt. X, 382.
3) Körte, Bd. I, S. 6.
4) Abgedruckt im Arch. f. Litt. Bd. X. S. 378. Der Aussteller des Zeugnisses schreibt sich übrigens Schreierus darin.

Jahre 1803, gleichwohl brauchen wir das dem Schüler darin reichlich ertheilte Lob nicht für übertrieben zu halten.

Von dem „Davonlaufen“, das Heinse selbst erwähnt, ist uns weiter nichts bekannt.

Seine älteste Schwester Johanna Dorothea Margaretha bemerkt noch, dass er in seinem 11. Jahre zum ersten Male das Abendmahl genossen, und nachher, nachdem er bei Schreyer gewesen war, auf die Schule nach Arnstadt gegangen sei, eine Mittheilung, die auch Schreyer selbst in dem genannten Zeugniss und, im Namen der Heintze'schen Erben, Johann Christian Heyssinger[1]) bestätigt. In Arnstadt ist Heinse nicht lange geblieben, möglich, dass er von hier weglief, und dass sich die bei Körte S. 6 erwähnte Flucht auf die Arnstädter Schulzeit bezieht. Der genannte Heyssinger berichtet noch, dass Heinse 2 Jahre in Arnstadt und 4 Jahre in Schleusingen gewesen sei. Diese Angabe stimmt trefflich mit der des Rektors Albrecht Georg Walch in Schleusingen überein, wonach Heinse 1766 das Gymnasium verlassen habe,[2]) um die Universität zu beziehen.

Die einzelnen Abschnitte der Schulzeit Heinses sind demnach in folgender Weise zu ordnen:

I. Bis zum 13. Jahre (1759) Unterricht in Langewiesen durch Cantor Tresselt;

II. im 13. und 14. Jahre Besuch der Anstalt des Informators Schreyer zu Amt-Gehren (1759 und 1760);

III. im 15. und 16. Jahre Aufenthalt in Arnstadt (1761 und 1762);

IV. im 17., 18., 19. und 20. Jahre Besuch des Gymnasiums zu Schleusingen (1763, 1764, 1765, 1766).

Auf den Aufenthalt in Schleusingen werde ich später noch zurückkommen, hier sei mir nur gestattet, auf die ersten poetischen Versuche Heinses aufmerksam zu machen. Leider sind sie uns verloren gegangen. Der Dichter thut ihrer Erwähnung in der bereits citirten Briefstelle, die sich bei Körte

1) Arch. f. Litt., Bd. X, S. 376.
2) Arch. f. Litt., Bd. X, S. 375.



Bd. I auf S. 6 befindet. Schober macht in seinem Buche die Bemerkung,[1]) dass Heinse „mit Vergnügen“ die schlüpfrigen Gedichte dieses deutschen Ovids[2]) gelesen habe, ja dass er sie in seinen verlorenen Jagdliedern sogar nachgeahmt habe. Diese Behauptung ist nur zum geringsten Theile richtig. Heinse sagt selbst, dass er „verleitet durch Hoffmannswaldau und **die Gegend**“ gewagt habe, **Jagdlieder** zu machen. Von einem Vergnügen, welches ihm die schlüpfrigen Darstellungen des Schlesiers bereitet hätten, findet sich kein Wort; das ist alles Erfindung Schobers, die um so verwerflicher ist, als sie auf den Charakter des jungen Heinse ein ganz falsches, hässliches Licht wirft. Schon das Einschiebsel „und die Gegend“, sowie die vorhergehende Bemerkung „ich lag nach Art meiner Vorfahren beständig in Wäldern“ deuten den Charakter der Jagdlieder genügend an. Es werden Naturschilderungen, Scenen aus dem Leben der Jäger und des Wildes gewesen sein. Hoffmannswaldau war aller Wahrscheinlichkeit nach nur das formale Vorbild. Dies letztere scheint mir um so gewisser, als Heinse nur diese einzige Gedichtsammlung gekannt haben wird, da er nur sie erwähnt. Lyrische Poesien waren in der Mitte des vorigen Jahrhunderts noch nicht so häufig wie jetzt, namentlich selten werden sie auf der Höhe des Thüringer Waldes in den Häusern der Organisten gewesen sein. Der junge Genius aber, den es drängt, seine dunklen Empfindungen und Ahnungen in Verse zu kleiden, sucht sich in den weitaus meisten Fällen ein Vorbild, an das er sich namentlich bei prosodischen Schwierigkeiten anlehnen kann.

Ich glaube deshalb wohl annehmen zu dürfen, dass die Anleitung, die Heinse aus dem Hoffmannswaldau schöpfte, sich nur auf äusserliche Sachen, vielleicht aus dem Gebiete der Metrik, beschränkte, dass aber an dem 14- bis 15jährigen Knaben die Schlüpfrigkeiten des „deutschen Ovids“, ohne Wirkung zu hinterlassen, abglitten.

---

[1]) Joh. Schober, S. 10.

[2]) Hoffmannswaldaus.

Wie bereits bemerkt worden war, ging Heinse in seinem 15. Jahre nach Arnstadt. Er sagt darüber:[1]) „Nun kam ich auf eine Schule, wo weder Wissenschaften, Künste, Weisheit noch Religion, sondern weiter nichts als — Theologie gelehrt wurde; mein guter Genius gab mir aber im Traum ein, mich so geschwind von diesem Orte zu entfernen, als ich könnte, und nannte mir einen anderen, wo mein Geist besser geweidet werden sollte.“ Ob das harte Urtheil über die Arnstädter Schule, das er hier ausspricht, in allen Punkten gerechtfertigt ist, lasse ich ununtersucht, erwähnt sei nur, dass er sich nicht so geschwind entfernen konnte, als er vielleicht gemocht hätte, und dass er zwei Jahre in Arnstadt bleiben musste.

Zweifellos hat zu seiner herben Kritik die Sehnsucht nach Hause, das Heimweh, das ihn ihm Anfang geplagt haben mochte, viel beigetragen, vielleicht waren auch seine äusseren Verhältnisse derart unerquickliche, dass sie das Gefühl des Unbehagens noch steigerten. Es gelang ihm einen Wechsel herbeizuführen und das Gymnasium zu Arnstadt mit dem zu Schleusingen zu vertauschen. Schober, der sich überhaupt über diese ganze Periode sehr im Unklaren zu befinden scheint und alles mögliche von „verführerischen Kreisen, die sich Heinse öffneten,“ [2]) zusammenphantasirt, sagt, „dass ihm (Heinse), der gewohnt war, seine Jugend in freier Weise zu geniessen, die strenge theologische Erziehung und Bildung am Gymnasium zu Schleusingen, welches er wohl von 1762 an besuchte, nicht behagen wollte.[3]) Das ist ein Irrthum, und zwar ein sehr bedenklicher; Heinse's abfällige Bemerkungen über die Gymnasialbildung beziehen sich auf Arnstadt und nicht auf Schleusingen. Wollte man annehmen, dass die letztere Stadt gemeint sei, so wären Heinses eigene Worte ganz unverständlich: „Ich folgte ihm (dem guten Genius) und wanderte an einen Ort, wo mich zwei

[1]) Körte, Bd. I, S. 6 u. 7.
[2]) Johann Schober, S. 10.
[3]) Ebenda.

Mädchen in der Musarionischen — doch nein! sie war nicht so männlich, so erhaben, sondern ein wenig weiblicher — in der bachidionischen Weisheit unterrichteten.“ [1]) Schober allerdings hat sich wenig Sorgen um Sinn oder Unsinn gemacht, er erklärt ganz einfach, dass der feurige Natursohn (Heinse) nach seiner eigenen Aussage diese Schule [2]) bald wieder verlassen habe und dem Triebe einer schwärmerischen Liebe zu zwei Mädchen gefolgt sei. [3]) Wohin Heinse ging, und wo diese Mädchen waren, das bekümmert den Literarhistoriker Schober nicht.

In seinem 17. Jahre kam Heinse in das Gymnasium zu Schleusingen. Der Rektor derselben, Albrecht Georg Walch, [4]) der uns in drei Briefen an Sömmering [5]) vom Jahre 1803 wichtige und interessante Nachrichten über den Jüngling Heinse hinterlassen hat, schreibt von ihm, dass er immer mehr in sich gekehrt und still, als zuvorkommend und mittheilend gewesen sei, doch habe er auch zuweilen an jugendlichem Scherz und Muthwillen theilgenommen. Seine Antworten seien meist kurz, schneidend und unerwartet gewesen. In deutschen und lateinischen Hexametern, in der französischen und italienischen Sprache, auf dem Clavier und der Flöte habe er sich fleissig geübt und sei auch ein Jahr lang Präfekt des Singechors gewesen. [6]) Ueber die geistige Begabung seines Schülers und dessen Aussichten für die Zukunft äussert er sich dann folgendermassen: [7]) „Er ist einer meiner ersten und zwar guten Schüler gewesen: und sein Dichtertalent hat sich schon auf hiesigem Gymnasio unter meinen Augen durch

---

[1]) Körte, Bd. I, S. 7.

[2]) Gemeint ist die Schleusinger.

[3]) Joh. Schober, S. 10.

[4]) Ein Porträt von ihm bringt die Neue Allg. deutsche Biblioth. Bd. VIII. Kiel. 1794.

[5]) abgedr. im Arch. f. Litt., Bd. X, S. 374 ff.

[6]) Sömmering, Lucae, S. 32 sagt indessen, dass Heinse wegen eines Fehlers in dem Bau seines Kehlkopfes nicht habe singen können. Möglicherweise hat sich dieser organische Defekt erst später ausgebildet.

[7]) Archiv f. Litt., Bd. X, S. 374.

Interpretation des Virgil und Horaz, eigene fleissige poetische Versuche[1]) und Uebungen, und meine Correktur seiner Arbeiten gebildet, und ich habe immer in ihm einen Mann von Kopf und künftigen geistvollen Schriftsteller vorausgesehen, zweifelte nur, weil er sich zu keiner Brodwissenschaft ernstlich appliciren wollte, an seinem künftigen bürgerlichen Fortkommen, und hatte auch zuweilen, sollte ich mich geirrt haben, so verzeihe mir es sein Schatten, Ursache an der Güte seines Herzens zu zweifeln. Ein dankbarer Schüler wenigstens war er nicht. Er hatte hier viele beneficia genossen: und so sehr ich mir bewusst bin, dass ich etwas zu seiner Geistesbildung beigetragen habe: so hat er doch, seitdem er das Gymnasium verlassen hat, — er ging von hier nach Erfurt zu Riedeln — nichts wieder von sich hören lassen, mir nicht eine seiner Schriften zugeschickt, ja, wie mir versichert worden, sich Aeusserungen und Schritte erlaubt, die sich nicht wohl mit dem Dankgefühl eines ehemaligen Zöglings vereinigen lassen.“ Diese letzten Bemerkungen lassen sich um deswillen auf ihre Richtigkeit hin schwer oder fast gar nicht prüfen, weil uns die betreffenden Schritte und Aeusserungen Heinses nicht bekannt sind. Vielleicht mag auch verletzte Empfindlichkeit das Urtheil Walchs beeinflusst haben, der sich von seinem früheren Schüler nicht gebührend berücksichtigt sah; denn über den Charakter Heinses spricht sich Sömmering ganz anders aus:[2])

„Als Freund war er anhänglich und treu, seinen Vater Gleim liebte er in kindlicher, dankbarer Verehrung bis zu dessen Tode. Er wusste sich Liebe und Achtung in hohem Grade zu verschaffen und zu erhalten, auch bei Personen von einer mit der seinigen sehr wenig übereinstimmenden Denkungsart.“ Dass Walch keines von Heinses Werken übersandt erhalten hat, dürfen wir noch lange nicht als Zeichen von Undankbarkeit auslegen. Beklagt sich doch sogar der

[1]) Ein solches Gedicht: „Empfindungen“ überschrieben, vom Mai 1766, findet sich bei Joh. Schober S. 174. Poetischen Werth hat es wenig, interessant ist es nur als eines der frühesten Werke Heinses.

[2]) Lucae, S. 32.

gute Gleim bitter über die Gleichgiltigkeit Heinses gegen ihn und schreibt:[1]) „Der hochgeliebte Sohn, Herr Wilhelm Heinse, hat seinen Altvater Wilhelm Gleim vergessen, ganz vergessen! Sehr natürlich! Der liebe Sohn lebt in excelsis, bei seiner ihm göttlichen Hildegard von Hohenthal! Bücher kann er schreiben, Briefe nicht!

Gut! Sehr gut! Er schreibe keine Briefe, sende aber dem Altvater, der seine Bücher lieber als selbst die göttliche Hildegard liest, die Bücher.... Also bittet der Altvater... ihm alle die Bücher zu senden, die der Feuergeist ohne seinen Namen in die Welt gesendet hat.“ Jene echt künstlerische Sorglosigkeit, besser Nachlässigkeit und Trägheit, von der auch Sömmering spricht,[2]) hielt Heinse ab, seine Schriften an näher oder ferner stehende Bekannte zu schicken. Ohne Zweifel hat er sich durch diese Unterlassungssünde sehr geschadet. Er würde vielleicht früher schon eine glänzende und einträgliche Stellung erhalten haben, wenn er verstanden hätte, sich Freunden und Gönnern in richtiger Weise zu empfehlen.

Bereits früher habe ich von dem Eindruck gesprochen, den die Bekanntschaft mit zwei Mädchen auf Heinse machte. Möglicherweise ist die eine davon die Tochter seiner Logiswirthin,[3]) die er später verschiedene Male unter dem Namen Chloe erwähnt. Er nennt jene Periode, die in den Beginn seines Schleusinger Aufenthaltes fällt, die glücklichste seines Lebens: „Das siebenzehnte und achtzehnte Jahr meines Lebens auf diesem Planeten Erde waren die schönsten meiner Jugend — vielleicht meines ganzen Lebens.“ [4])

Auf der Schule selbst scheint sich Heinse mannigfach hervorgethan zu haben. Dies beweist nicht nur die günstige Meinung des Rektor Walch, sondern noch mehr der Umstand, dass er am 29. Januar 1766 eine französische Rede halten

---

[1]) Körte, Bd. II, S. 588 f.
[2]) Lucae, S. 31.
[3]) Vergl. Arch. f. Litt., Bd. X, S. 376.
[4]) Körte, Bd. I, S. 7.

durfte, deren Thema die Unsterblichkeit der Seele war.[1]) In demselben Jahre verliess er auch das Gymnasium, um die Universität Jena zu beziehen und zunächst Rechtswissenschaft zu studiren. Der Aufenthalt hier hat nicht lange gedauert. Heinse selbst nennt diese Zeit „die bitterste Periode seines Lebens.“[2]) „Ich kam nach Jena, an einen Ort, wo jeder Professor und Magister an Gottes statt zu sitzen glaubt! Ich musste daselbst Musen und Grazien, Cythere und Amor und Bachus und alle entzückenden Götter der griechischen Dichter aus meiner Phantasie bannen! man jagte par force Galgen und Rad, spanische Stiefel, Mantel und Kragen und „demnach und dieweil“ V. R. W. hinein.“[3]) Mag nun Heinse das juristische Studium aus freien Stücken ergriffen, mag er es auf Wunsch seines Vaters erwählt haben,[4]) sicher ist, dass er es sehr bald wieder aufgab. Zum Rechtsgelehrten war er verdorben, sein ganzer Lebensgang lässt erkennen, dass ein ausdauerndes jahrelanges Studium ihm eine Unmöglichkeit war. Er wandte sich deshalb den schönen Wissenschaften zu, die ihn schon auf der Schule lebhaft interessirt haben mochten. Seine äussere Lage war eine keineswegs glänzende. Sein Vater konnte ihm naturgemäss nur sehr dürftige Unterstützung gewähren. Andere Wege zum Broterwerb, wie Privatstunden in der Musik oder in den Sprachen, werden sich für den jungen unbekannten Wäldler aus den Thüringer Bergen schwer gefunden haben, und so mag er manche bange Stunde durchkämpft haben. Die Bekanntschaft mit dem Professor Riedel[5]) half ihm wenigstens über die grössten Sorgen hinweg. Heinse hat dessen Theilnahme auch nicht vergessen,

---

1) Körte, Bd. I, S. 8.

2) Joh. Schober, S. 11.

3) Körte, Bd. I, S. 8.

4) Siehe Joh. Schober, S. 13. Dessen Behauptung, dass der alte Heinse das juristische Studium für seinen Sohn dringend gewünscht habe, ist durch nichts bestätigt.

5) Er wurde später Professor in Erfurt, ging 1772 nach Wien und starb dort 1785 als kaiserlicher Rath und Hausbibliothekar des Fürsten Kaunitz. Vergl. Allg. d. Biblioth. 1785, Bd. 61, II. Stück.

und noch später, als er schon die Universität verlassen hatte, spricht er mit dankerfülltem Herzen davon, dass er drei Jahre unter Riedels leiblicher und geistiger Fürsorge in Jena und Erfurt gestanden habe.[1]) Es ist wohl kaum zu bezweifeln, dass Riedel ihn auch bewogen hat, ihm nach Erfurt zu folgen. Die ganze Jenenser Periode wird nur von kurzer Dauer gewesen sein. Der oben erwähnte Heyssinger[2]) sagt, dass der Aufenthalt in Jena ein Jahr gewährt habe, während der Rektor Walch[3]) gar nichts von einem Besuch der dortigen Hochschule zu wissen scheint und annimmt, dass Heinse gleich von dem Gymnasium nach Erfurt gegangen sei. Sind die Angaben Heyssingers richtig — und wir haben keinen Grund ihre Correktheit in Frage zu stellen — dann würde Heinse 1768 nach Erfurt gekommen sein. Hier nun hat er die Jurisprudenz ganz bei Seite gelegt und sich nur den schönen Wissenschaften gewidmet. Auch in seinem äusseren Leben trat ein Umschwung ein. Er erlangte einige Privatstunden, da er, wie seine Schwester Johanna Dorothea Margarethe mittheilt,[4]) in einem Nonnenkloster die Orgel spielte und den Nonnen Unterricht im Clavierspiel ertheilte. Ohne Zweifel wird auch Riedel nicht seine Hand von ihm abgezogen haben, so dass er, wenn auch noch nicht in sicherer Stellung, doch der grössten Sorgen um seinen Unterhalt enthoben war. Ungleich einschneidender aber, als der Umschwung seiner äusseren Verhältnisse, war der, welcher sich in seiner ganzen Denk- und Anschauungsweise vollzog, als er mit einem Manne zusammentraf, der für seine dichterische Entwicklung von ausserordentlicher Bedeutung werden sollte: mit Wieland.

Die Erfurter Universität, damals kurmainzisch, sollte in die Höhe gebracht werden, und man suchte zu diesem Zweck bedeutende Lehrer heranzuziehen. Unter diesen befand sich auch Wieland. Derselbe hatte schon seit Januar 1768 mit

---

1) Körte, Bd. I, S. 63.
2) Arch. f. Litt., Bd. X, S. 376.
3) Arch. f. Litt., Bd. X, S. 375.
4) Arch. f. Litt., Bd. X, S. 377.

Riedel in lebhaftem Briefwechsel[1]) gestanden und war, nicht zum mindesten durch dessen Bemühungen, bewogen worden, die Stelle eines ersten Professors der Philosophie mit dem Titel eines kurmainzischen Regierungsrathes[2]) anzunehmen, die er Mitte des Jahres 1769 antrat. Durch Riedel[3]) lernte Wieland Heinsen kennen. Der Verkehr mit Wieland muss ein sehr intimer gewesen sein. Nicht nur dass der berühmte Dichter den jungen Studenten pekuniär unterstützte,[4]) dass derselbe ganze Stunden bei ihm und im Kreise seiner Familie verbrachte,[5]) er übte auch auf dessen erste literarische Produktionen einen bestimmenden Einfluss aus. Er las über die Geschichte der Menschheit nach Iselin und den Esprit des lois nach Montesquieu. Daran schlossen sich Vorträge über die Geschichte der Philosophie und die allgemeine Theorie der schönen Künste.[6]) Reizten diese Themata an sich schon Heinse, so begeisterten ihn Wielands Dichtungen zu eigenen Versuchen, die uns in Gestalt der „Sinngedichte" und der „Laidion", letztere allerdings in umgearbeiteter Fassung, erhalten geblieben sind. Ich habe mir die literarische Würdigung beider Arbeiten für eine andere Stelle vorbehalten erwähnen will ich nur, dass das erstgenannte Werk dazu diente, die Bekanntschaft mit Gleim zu vermitteln. Wieland hatte die Sinngedichte mit einem empfehlenden Schreiben an diesen abgeschickt, auf den Verfasser aufmerksam gemacht und Heinse selbst jenen wiederholt citirten Brief vom 18. November 1770[7]) geschrieben. Der liebenswürdige, allzeit hilfsbereite Gleim übersandte dem jungen Poeten einige Goldstücke „abschlägig auf das von dem Buchhändler zu hoffen habende Trinkgeld oder zum Anlehen, bis Sie reich geworden

---

[1]) Vergl. Wieland, Briefe, S. 172 ff.

[2]) Wieland, Briefe, S. 92.

[3]) Brief Wielands an Gleim vom 9. Jan. 1774. Vergl. Schober, Seite 14.

[4]) Vergl. darüber Pröhle, S. 131.

[5]) Körte, Bd. I, S. 17 u. 18.

[6]) Joh. Schober. S. 16.

[7]) Brief I der Körteschen Ausgabe.

sind," [1]) wie er zartsinnig bemerkte. Heinse dankte in enthusiastischer Weise für die empfangene Unterstützung, die ihm, wie aus dem ganzen Ton seines Schreibens hervorgeht, hochwillkommen gewesen war. Mit seiner Danksagung verband er aber auch die Bitte, ihm aus dem „Lande der Puffbohnen" wegzuhelfen,[2]) eine Aeusserung, welche uns zeigt, wie unerquicklich ihm der Aufenthalt in Erfurt geworden war, wie sehr er sich von dort hinwegsehnte, in eine selbstständige Stellung, die ihm gestattete, sein Brot zu verdienen und nicht immer die Gutherzigkeit seiner Freunde in Anspruch nehmen zu müssen. Die verschiedensten Pläne wurden gemacht. Einmal wollte er nach Leipzig gehen, seine juristischen Studien fortsetzen, um später einem Minister als Sekretär dienen zu können.[3]) Dann tauchte der Wunsch auf, eine Hofmeisterstelle zu erhalten, ein Wunsch, dessen Erfüllung ihm auch einmal ganz nahe war, als nämlich J. G. Jacobi einen Erzieher für seinen 11jährigen Bruder suchte.[4]) Wieland empfahl ihm Heinse und entwarf ein sehr günstiges Bild von demselben.[5]) Leider fiel die Antwort des alten Jakobi ablehnend aus, da derselbe einen christlichen Theologen für seinen Sohn als Hofmeister haben wollte,[6]) sodass Heinse, der sich schon unendlich auf diese Stelle gefreut hatte,[7]) endlich den Antrag eines Mannes annahm, der sich ihm bereits früher[8]) genähert hatte. Es war dies der ehemalige preussische Hauptmann und Adjutant Friedrichs des Grossen, Günther von Liebenstein, der ihn als Privatsekretär und Reisebegleiter zu haben wünschte. Ehe Heinse aber Erfurt verlassen konnte, musste er sich noch einmal hilfesuchend an Gleim wenden. Dieser hatte ihm, zur Bezahlung seiner Erfurter Schulden, 10 Louisdor

---

1) Körte I, 14.
2) Körte I, 20.
3) Körte, Bd. I, S. 22.
4) Körte, Bd. I, S. 36.
5) Joh. Schober, S. 23.
6) H. Pröhle, S. 130.
7) Körte, Bd. I, S. 36.
8) Körte, Bd. I, S. 24.

übersendet. Von diesem Gelde, das an Wieland adressirt war, behielt Letzterer 6 Goldstücke als Bezahlung für eine Schuld, die Heinse früher bei ihm contrahirt hatte, zurück, so dass dieser, so sehr er sich auch von Erfurt wegsehnte, nicht abreisen konnte. Er sah sich genöthigt, seinen gutherzigen Vater Gleim nochmals um Unterstützung zu bitten, der auch mit seltner Bereitwilligkeit 5 Louisdor, sowie Tuch zu einem Reisekleide und eben fertig gewordene Wäsche überschickte.[1]) Zugleich tadelte er Wielands Benehmen und fügte hinzu, die 6 Louisdor, die dieser von Heinses Geld genommen, müsse er zurückerstatten.[2]) Wieland indessen that das nicht, er gab nur zwei Louisdor her, das andere Geld, was Heinse sonst zur Reise nöthig hatte, verschaffte ihm sein Freund Andreä.[3]) Diese übertriebene Vorsicht in Geldangelegenheiten, die Wieland hier offenbart, und die ihn nicht im vortheilhaftesten Lichte erscheinen lässt, war gleichwohl in seinem Charakter begründet. So scheute er sich zum Beispiel nicht, die Intervention eines hochangesehenen Mannes, des Staatsraths Freiherr von Gebler in Wien in einer Sache anzurufen, die so diskreter Natur war, dass man selbst einen intimen Freund nicht damit betraut haben würde. Wieland hatte nämlich an Riedel, der 1772 von Erfurt nach Wien gegangen war, eine Forderung von 30 Louisdor, die er zu verlieren fürchtete, als Gerüchte umliefen, Riedels Stellung sei erschüttert.[4]) Obgleich diese Gerüchte sich nicht bestätigten, wartete Wieland doch nicht erst auf deren Desavouirung, sondern berichtete Alles sofort einem Manne, wie dem Staatsrath von Gebler, mit dem er im ganzen drei Briefe gewechselt hatte, und bat ihn, „in Beförderung dieser Sache ihm gütigst behilflich zu sein.“ Dass er durch dieses eilfertige, ja taktlose Vorgehen Riedel, der in Erfurt sein bester Freund gewesen war, blossstellte, das kümmerte den um sein Geld besorgten Wieland nicht. Wenn

---

1) Vergl. über diese ganze Angelegenheit Pröhle, S. 130 ff.

2) Pröhle, S. 133.

3) H. Pröhle, S. 133.

4) Wieland, Briefe, Bd. II, S. 13.

wir uns dessen erinnern, glauben wir auch gern, dass er nichts gethan haben würde, um Heinsen von Erfurt fort zu helfen und ihm die dürftige Versorgung bei dem Hauptmann von Liebenstein zu ermöglichen. Vielleicht hätte es Wieland sogar nicht ungern gesehen, wenn Heinse in Erfurt und damit bei ihm geblieben wäre. Er hatte sich bereits von dem nicht unbedeutenden Talente des jungen Schriftstellers überzeugt und hätte ihn zu mancherlei Zwecken, namentlich aber bei seinen literarischen Fehden, sehr gut gebrauchen können; denn der vorsichtige Wieland, der es mit Niemandem ganz verderben mochte, liebte es nicht sich zu exponiren und suchte, wenn ihm Kämpfe mit anderen Schriftstellern drohten, gern Jemanden, der seine Partei nahm, für ihn focht und ihm gewissermassen als Schutzwehr diente, hinter der er sich verstecken konnte. So hatte er bereits früher einen Schweizer Schriftsteller, Vögelin, gewonnen und einen anderen, Waser, zu gewinnen gesucht, dass sie eine Apologie seiner „komischen Erzählungen“ verfassten.[1]) Auch Heinse hatte er schon zu diesem edlen Handwerk gebraucht. Die Sinngedichte enthalten Ausfälle auf Personen, wie z. B. Gerstenberg, die Heinse nur angriff, um Wieland einen Gefallen zu erweisen. Der Recensent der Allg. deutsch. Bibliothek macht bei der Besprechung der Sinngedichte folgende ganz richtige Bemerkung:[2]) „Er (Gerstenberg) hielt gewissen Leuten den Spiegel vor, die nichts als süssen Weihrauch verlangen, und da musste sein Name natürlich auf die schwarze Liste gesetzt werden.“ Das heisst mit dürren Worten, Gerstenberg hat Wielands Missfallen erregt, und dieser lässt nun seine literarische Garde gegen ihn los. Dass dergleichen vorkam, ersehen wir aus Heinses eigenen Mittheilungen,[3]) wonach ihn Wieland aufgefordert habe, „ein Dutzend Sinngedichte zu machen, die stechen sollten wie Dolche.“ — Wieland hatte einen doppelten Zweck dabei, wenn er andere Schriftsteller veranlasste, für ihn einzutreten.

---

[1]) Vergl. Wieland, Briefe, Bd. I, S. 69, 72 u. 74.

[2]) Allg. d. Biblioth., Bd. XXVII, S. 229, St. I.

[3]) Vom 14. März 1771. Vergl. Schober, S. 20.

Erstens stellte er sich selbst in keiner Weise bloss; der Sieg mochte sich für oder gegen seinen Kämpen entscheiden: *seine* literarische Reputation blieb unangetastet. Dann gewann es aber auch den Anschein, wenn Andere seine Partei ergriffen, als ob die Intriguen und Machinationen seiner Gegner diesen ehrlichen Leuten die Feder in die Hand gedrückt hätten. Eine solche scheinbar freiwillige, aus heller Entrüstung erfolgte Erhebung musste natürlich ganz anders wirken, als wie eine eigene schlichte Vertheidigung. — Ausser als literarischen Schildknappen und Bannerträger hätte Wieland Heinsen aber auch sehr gut bei der Redaktion des Merkur gebrauchen können. Schon am 23. Februar 1768[1]) schreibt er aus Biberach an Gessner, dass er damit umgehe, eine Sammlung vermischter Aufsätze u. s. w. quartal- oder halbjahrweise herauszugeben, wozu er aber einen oder mehrere Gehilfen brauchte. In Biberach mag der Plan aufgegeben worden sein, weil die entgegenstehenden äusseren Schwierigkeiten: schlechte Verbindung mit den grossen Städten, mangelnde Bibliothek u. s. w. seine Ausführung unmöglich machten, in Erfurt aber waren alle Bedingungen vorhanden, den Gedanken zu realisiren, vor allem wäre auch in Heinse jener Gehilfe gefunden worden, dessen Wieland bedurfte. Nicht nur, dass Heinse bei seiner Beherrschung der französischen und italienischen Sprache, seiner ausgebreiteten Kenntniss der musikalischen Literatur leicht durch Uebersetzung und eigene Aufsätze etwaigen Mangel an Manuscript hätte decken können, sondern es wären auch dessen sonstigen literarischen Talente für die Redaktionsgeschäfte vorzüglich zu brauchen gewesen. Es ist daher leicht begreiflich, dass Wieland ihn nicht gern scheiden sah, und dass das Gefühl der Enttäuschung, welches den Menschen beim Scheitern einer Hoffnung überkommt, seine Stimmung beeinflusste. Jedenfalls ist es mit der Vertrautheit und Vertraulichkeit zwischen Beiden für immer vorbei, ja die Gleichgiltigkeit, in die ihre frühere Freundschaft umgeschlagen war, hatte sich bei Wieland sogar in Hass verwandelt. —

[1]) Wieland, Briefe, Bd. I, S. 86.

[illegible] Stelle einen Blick auf [illegible] werfen, die in den [illegible] „Sinngedichte“ und [illegible] besprechen, es [illegible] Werk, das in ver[illegible] die sogenannten [illegible] zweimal von ihnen. Ein[illegible] sie als durchans [illegible] habe, um durch [illegible] eine Unterstützung zu [illegible] anderen Stelle,[3] dass [illegible] geschrieben habe, und fügt [illegible] wolle. Er [illegible] schickte, nichts [illegible] bei Abfassung der [illegible]

Im Jahre 1805 erschien nun ein Buch, betitelt: „Musikalische Dialogen oder philosophische Unterredungen berühmter Gelehrten, Dichter und Tonkünstler über den Kunstgeschmack in der Musik. Ein Nachlass von Heinse, Verfasser des Ardinghello und Hildegards von Hohenthal. Leipzig. 1805.“ Herausgegeben war dasselbe von einem gewissen J. F. K. Arnold, der in der Vorrede zu dem Werke behauptete, Heinse habe dasselbe in Erfurt als Student geschrieben, in den Händen eines Freundes zurückgelassen und im Irrgewinde seines Schicksals in der Folge gänzlich vergessen. Der Freund habe es dann dem Herausgeber zur Veröffentlichung überlassen. Schober nimmt[4] nimmt ohne weitere Kritik an, dass die Aussagen Arnolds auf Wahrheit beruhen: denn er spricht von den Dialogen als einem Heinseschen Werke, scheint sie

[1]) Körte, Bd. I. S. 28.

[2]) Joh. Schober S. 22 sagt, dass Heinse die Dialoge an die Fürstin von Schwarzburg-Sondershausen geschickt habe, um sich bei ihr zu insinuiren. Er giebt leider die Quelle nicht an, wo er diese Notiz gefunden hat.

[3]) Ebenda, S. 38.

[4]) Joh. Schober, S. 18.

aber gar nicht gelesen zu haben, da er sich in keine Erörterungen darüber einlässt und sie einfach mit Stillschweigen übergeht. Laube seinerseits betrachtet die Arnoldsche Publication kurzweg als eine Fälschung.[1]) Er sagt, das Buch könne deshalb nicht von Heinse sein, weil dieser an sich wenig schrieb und damals nach der Studentenzeit alles brauchen mochte, theils um etwas Geld dafür zu erhalten, theils um eine (seine?) Fähigkeit an den Tag zu legen. Mir scheint diese Beweisführung doch nicht überzeugend. Zunächst konnte Heinse, wenn er seine Werke an Buchhändler, Freunde oder Gönner sandte, doch immer noch eine oder mehrere Copien zurückbehalten haben, die leicht in die Hände eines Dritten gelangen mochten, dann aber steht, nach Heinses eigenen Angaben, unbedingt fest, dass er zwei Theile Dialoge geschrieben, und dass er sie an Gleim zur Prüfung geschickt hat. Weiteres ist uns über diese Original-Dialoge nicht bekannt. Kommen wir nun zu dem Buche Arnolds. Die „Neue Leipziger Literatur-Zeitung" von 1805 bringt in ihrem 101. Stück eine Recension desselben, die fast durchgängig sehr ungünstig lautet. Sie beginnt mit einer Charakteristik Heinses, aus der ich Folgendes heraushebe: „Heinse war einer der sprüchwörtlich sogenannten Kraftmänner der Sturm- und Drangperiode in Deutschland; aber keiner von denen, welche bei Mitleid erregender Schwäche im natürlichen Zustand sich künstlich berauschten, als Berauschte anstellten, die lärmend und bramarbasirend durch die Nacht hinzogen, das Unterste zu oberst zu kehren versprachen, aufjauchzen in ihrem eingebildeten Vermögen, ehrlichen, schlafliebenden Bürgersleuten Furcht einjagen vor Gespenstern oder vor — Feuer und sich dann ganz gelassen hinlegen, die künstliche Begeisterung ausschlafen und sind wie andere Leute, nur etwas übernächtiger und schlechter: sondern Heinse gehörte unter die wenigen von jenem Orden, die wirklich Geist und Kraft besassen und wohl auch anzuwenden wussten, das zeigt sein Ardinghello."

Hierauf folgt, nach einer Abschweifung über die Eigen-

[1]) Laube, Schriften, Bd. I, S. 86.

thümlichkeit des Heinseschen Geistes, die Kritik der Dialoge selbst: „Solch ein Kind (wie die Hildegard von Hohenthal) ist aber das hier genannte nicht — wie man leicht vermuthen könnte. Heinse schrieb dieses Buch, da er noch nicht 20 Jahre alt gewesen (1776 oder 1777).[1]) Er gab das Manuscript einem vertrauten Freunde zu lesen; achtete es aber so wenig, dass er es vergass und nicht weiter darnach fragte. Aus jenes Freundes Händen kam es an den Herausgeber. Dieser mag es verantworten, dass er Heinsen durch die Bekanntmachung desselben im Grabe wehe that; denn wehe that er ihm gewiss, da das beste in diesem Buche, (der erste und ein Theil des zweiten Dialogs) tiefer steht, als was von Heinse bisher bekannt geworden, und das übrige wirklich so schlecht ist, als man es Heinse selbst im 19.[2]) Jahre schwerlich zugetraut hätte.

Nach der Vorrede des Herausgebers, in welcher er einige historische Notizen von dem Buche giebt und dessen Bekanntmachung entschuldigen will, folgt ein Vorbericht Heinses, worin er viel über sich spricht und sprechen lässt, und nebenbei (wie auch in den folgenden Aufsätzen sehr oft) die Deutschen um mancherlei Eigenheiten heftig ausschilt, die sie jetzt längst nicht mehr haben.

Der erste Dialog zwischen Rousseau und Jomelli ist fast ganz aus den Werken des Ersteren gezogen; Rousseaus eigene Partie aus seinem Wörterbuch, die Partie seines Gegners aus Rousseaus Vertheidigungen und Lobreden für die Italiener seiner Zeit in der neuen Heloise und anderen Schriften. Rousseau versucht demnach die damalige ausgerechnete, kalte, deklamirende Musik der Franzosen, doch nur schwach, zu vertheidigen. Jomelli widerlegt ihn, und leicht genug, durch

---

[1]) Der Recensent ist natürlich im Irrthum, Heinse war 23 Jahre alt, als er die Dialoge schrieb (1769).

[2]) Auf diesen Irrthum habe ich bereits hingewiesen. Heinse sagt, (Körte I, S. 28) dass er die Dialoge binnen 8 Wochen in den erbärmlichsten Umständen habe machen können. Er war mindestens 23 Jahre alt, wenn wir die Abfassung der Dialoge auch in die erste Zeit des Erfurter Aufenthaltes verlegen wollten.

die damalige tiefempfundene, ausdrucksvolle singende Musik der Italiener. Ueber die Sache selbst kann schon seit geraumer Zeit, besonders in Deutschland, gar keine Frage mehr sein, und kein nur einigermassen unterrichteter Leser wird darüber in diesem Dialog etwas Neues erfahren; zu gestehen ist aber, dass Heinse seine Leute sich zuweilen in Excurse verlieren lässt, wo sie über interessante Materien interessant sprechen. Hierher gehört vornehmlich die Erörterung dessen was in der Musik das Genie, und was der Fleiss allein thut. Ein Vorbericht, den Heinse diesem Dialog vorgesetzt hat, ist verworren und fast ganz polemisch, gegen Phantome, die jetzt längst verschwunden und gegen Gegner, die jetzt längst vergessen sind — inwiefern sie nämlich über Musik schreiben.

Wenn der erste Dialog über eine jetzt nicht mehr zweifelhafte Sache, aber nicht ganz ohne Gründlichkeit und Ausführung sich verbreitet, so führen eine Prinzessin und Metastasio[1]) den zweiten über mehrere, allerdings noch immer nicht aufs reine gebrachte Materien: aber sie erwähnen sie nur ohne Gründlichkeit, ohne Ausführung und mit langweiligen zum Theil wirklich albernen Nebendingen — z. B. mit den fadesten gegenseitigen Complimenten versetzt. So wird nur erwähnt, ob dem ruhigen Verstande das Geschäft zustehe, an den Werken des Genies zu bessern. Die Prinzessin meint, es stehe ihm nicht zu; Metastasio erwidert, es dürfe ihm doch wohl nicht ganz abgesprochen werden, nur müsse er sich dabei hübsch in Acht nehmen. Und damit ist die Untersuchung aus. So wird nur erwähnt, obgleich mit vielen Worten, die Oper der Neueren stehe hoch über der Tragödie der Alten; und folglich Metastasio, als der beste Operndichter hoch über den grossen Tragikern alter und neuer Zeit — eine Meinung, die sich freilich nur aussagen liess. . . . . . .
Besser ist hingegen, was über die Musik der Griechen, im Gegensatz zu der Musik der Neueren gesagt ist, obgleich der Knoten nur zerhauen wird. Metastasios Raisonnement kommt

---

[1]) Der Verfasser einer grossen Anzahl von Operntexten, die von Jomelli, Traëtta u. A. in Musik gesetzt worden waren.

darauf hinaus: es ist uns von der Musik der Alten nichts übrig geblieben, und durch das, was sie selbst darüber geschrieben haben, können wir zu keinem hellen Begriff kommen; schon darum ist es lächerlich, entscheidend davon zu sprechen, Vergleiche anzustellen und wohl gar die eine um der anderen willen herabzusetzen. Nur das wissen wir gewiss: die Musik der Alten war ganz etwas anderes, als die unsrige, und es könnte mithin, selbst wenn wir von jener mehr wüssten, keine zum Massstab der Würdigung der anderen dienen. Wunderlich und überraschend, bis man an den 19jährigen Autor denkt, ist, was (S. 137) gegen die allzusehr verschönte Natur und allzuhohe Vollkommenheit, die uns zur Last falle, weil wir sie nicht erreichen könnten, gesagt und nicht widerlegt, sondern als ausgemacht angenommen wird, und zwar von demselben, der wenig Seiten vorher dem Ideal und dem ewigen Aufstreben der Menschen nach demselben, bis zur Schwärmerei gehuldigt hatte. Was nun folgt, ist durchaus Heinses, ja auch jedes weit unbedeutenderen Schriftstellers, unwürdig. Es folgt aber: 1. ein heftiger und lächerlicher Angriff der Grossen dieser Welt, weil sie mit den Dichtern nicht so vertraut umgingen, wie jene Prinzessin mit Metastasio; ein gleicher Angriff der deutschen Gelehrten, weil sie Heinse nicht Recht geben würden, wenn er Metastasio über alle Poeten setze u. s. w. 2. ein langes Gedicht, worin die Grazien selbst alles aufbieten müssen, durch die weitschweifigen Reden, die sonst, soviel wir wissen, nicht der Grazien Sache sind, jener Prinzessin ein fades, sehr verbrauchtes Compliment zu machen, und 3. noch ein langer Dialog, worin zwei lockere Gymnasiasten, nachdem sie mit drei Mädchen Possen getrieben, ihren Cantor belehren, wie die ganze jetzige wissenschaftliche, künstlerische, politische, moralische, christlich-religiöse Welt von Grund aus zu reformiren und eine ganz andere an ihrer Statt zu erbauen sei. Wer Lust hat sich mit diesem zum Theil ganz unsinnigen Gewäsch, im niedrigsten, oft pöbelhaften Ton vorgebracht, bekannt zu machen, dem wollen wir sein Vergnügen nicht durch nähere Angaben des Inhalts schmälern."

Soweit die Kritik über die Dialoge. Am Schlusse bemerkt der Recensent noch, er warne Herrn Arnold, der noch ein ebenso frühes Buch von Heinse „Ueber das sinnliche Vergnügen“ in den Händen habe, vor der Herausgabe desselben, da Heinse damit der schlechteste Dienst erwiesen werde. Herr Arnold hat denn auch diese Warnung beherzigt und auf die Publication desselben verzichtet. Wahrscheinlich war die Aufnahme des ersten Werkes eine so kühle, dass er aus Geschäftsgründen die Veröffentlichung des zweiten unterliess, wenn er überhaupt, was ich sehr bezweifle, eine Schrift *Heinses* in seinem Besitze hatte.

Wie steht es nun mit diesen Dialogen? Haben wir in ihnen wirklich eine Jugendarbeit Heinses vor uns, oder ist das Ganze nur eine buchhändlerische Speculation, die aus Heinses Namen Capital zu schlagen sucht? —

Meine Ansicht geht dahin, dass die Dialoge zwar nicht ganz, wohl aber theilweise von Heinse herrühren, und zwar möchte ich ihm den ersten derselben: das Gespräch zwischen Rousseau und Jomelli, und einen Theil des zweiten: die Unterhaltung der Prinzessin mit Metastasio zuschreiben, das Übrige aber als Arbeit eines dritten betrachtet wissen. Zu dieser Meinung bestimmen mich folgende Erwägungen: Es steht zunächst fest, dass Heinse wirklich Dialoge geschrieben hat, deren Zahl er auf **zwei** angiebt,[1] und die er an Gleim zur Prüfung einschickte. Es ist nicht ausgeschlossen, dass er einem Universitätsfreunde oder sonstigen Bekannten, der Beziehungen zu Buchhändlern hatte, gleichfalls eine Abschrift derselben zustellte, um einen Verleger dafür zu suchen. Auf diese Weise können sie in die Hände des unbekannten „Freundes“ gekommen sein, von dem Arnold in der Vorrede seines Buches spricht, möglicherweise ist dieser selbst jener Freund. Dass Heinse **jene beiden ersten Dialoge** geschrieben haben *kann*, die wir **in dem Buche Arnolds** finden, ist sehr glaublich. Studien über Rousseau, Jomelli und Metastasio lagen durchaus in dem Kreise dessen, was ihn anzog und fesselte.

[1]) Körte, Bd. I. S. 28.

Da er gewohnt war,[1]) seine Gedanken und Bemerkungen bei der Lektüre, den frischen Eindruck des Geschehenen und Erlebten sogleich an Ort und Stelle mit Blei in Notizbücher aufzuschreiben, so mögen jene beiden Dialoge die Früchte seiner Lektüre, seiner Forschungen auf dem Gebiete der Musik gewesen sein. Daher auch das flüchtige, skizzenhafte, die mangelnde Beweisführung in denselben, was der Recensent der Leipziger Literatur-Zeitung namentlich bei dem zweiten Dialog tadelt. Es sind eben nur Randbemerkungen, Einfälle, Gedankenblitze, keine ausführlichen Erörterungen. Das, was Heinse bewegte, worüber er sich äussern wollte, legte er in Zwiegesprächen dar, als der bequemsten und kürzesten Form, in welcher sich Meinung und Gegenmeinung austauschen lässt. Warum nun Heinse jene von ihm verfassten Dialoge nicht selbst veröffentlichte, ist ziemlich leicht ersichtlich. Er betrachtete sie als eine in jeder Hinsicht unreife Arbeit.[2]) Er hätte sie vollständig umformen müssen, wenn er ein seines Namens würdiges Werk schaffen wollte. In der Periode seines Lebens aber, wo ihm Sammlung und Ruhe zur Ueberarbeitung vergönnt gewesen wäre, also zu Ende der achtziger Jahre, waren die ästhetischen Anschauungen seiner Zeit soweit vorgeschritten, dass die Dialoge in jeder Hinsicht überholt waren; dann aber hatten sich auch seine eigenen Ansichten über musikalische Fragen derart geklärt und geläutert, dass das Jugendwerk ihm als ein Irrthum erscheinen musste. Was sich von den Dialogen nutzen liess, hat er wie bereits vorher erwähnt, wahrscheinlich mit in die „Hildegard“ aufgenommen.

Der dritte Dialog des Arnoldschen Buches, sowie der Rest des zweiten, ist ganz entschieden nicht von Heinse. Erstens steht das dritte Gespräch in keinem inneren Zusammenhang mit dem Vorhergehenden, und dann sind auch die im letzten Theile entwickelten Ansichten nicht die Heinses. Bei aller seiner Begeisterung für Metastasio konnte er diesen

---

[1]) Lucae S. 31.
[2]) Körte I. S. 28.

höchstens im Rausche des Entzückens höher als jeden anderen Dichter schätzen; die deutschen Gelehrten aber anzugreifen, weil sie den modernen Italiener nicht über die alten Griechen, den Opernlibrettisten nicht über die Tragiker stellten, ist ihm nie in den Sinn gekommen, ebensowenig konnte es ihm beifallen, die „Grossen dieser Welt“ zu tadeln, weil sie den Dichtern nicht genug huldigten. Was schliesslich über die nothwendige Reform auf socialem, politischem, künstlerischem und religiösem Gebiet gesagt wird, ist einfach albern und, wie der Recensent der N. L. Lit.-Z. ganz richtig bemerkt, Heinses in jeder Hinsicht unwürdig. Wahrscheinlich haben wir dieses kindische Geschwätz dem Genie des Herrn Arnold oder des unbekannten Freundes zu danken, die unter Heinses Firma hier ihre eigenen Waaren auf den Markt bringen. — Soviel über die Dialoge. Jördens[1]) bemerkt noch, dass in dem „Thüringer Zuschauer,“ einer Zeitschrift, vom Jahre 1770 sich Aufsätze und Gedichte Heinses befänden. Ich habe leider diese Zeitschrift nicht erhalten können.

Dass Heinse manches andere noch, als was von uns erwähnt wurde, geschrieben, vielleicht auch veröffentlicht hat, beweist ein Gedicht vom 16. Februar 1767, betitelt: „An meinen Freund Tr., am Tage meiner Geburt den 16. Februar 1767.“ Ich hatte dasselbe bereits angeführt, um aus der Ueberschrift Heinses Geburtstag zu bestimmen und auch dort bereits den unvollständigen Namen des Freundes in Tresselt ergänzt. Ich habe geglaubt dies thun zu dürfen, da es zum mindesten nicht unmöglich ist, dass der Sohn des Cantors Tresselt von Langenwiesen, von dem wir freilich weiter nichts wissen, zu Heinse in näheren Beziehungen gestanden hat, und weil ein anderer Freund Heinses, dessen Name mit Tr. beginnt, uns nicht bekannt ist. Das Gedicht erhebt sich weder nach Form noch nach Inhalt über ähnliche Eezeugnisse der damaligen Periode. Es beginnt mit einer Frage des Verfassers an seinen Freund, wie der Geist zum Körper gekommen sei. Der Angeredete entgegnet, dass man darüber nicht grübeln

[1]) Jördens II, S. 348.

solle, die Grazien hätten seine — des Dichters — Seele vom Himmel herniedergesandt, wie die eines Kleist, Lessing und Anderer. Der Dichter erwidert, der Geist entstamme der Erde und habe „ferne Himmel nie gesehen.“ Dann geht er auf seine Jugend ein. Man habe ihn „Unvernunft“ gelehrt, ihn, „ein verlassenes Kind“ gepeitscht, wenn er nicht durch die „Brille der Alten“ habe sehen wollen. Er kommt sodann nach einer Betrachtung über den Schaden, den „unseliges Vorurtheil“ unter dem menschlichen Geschlechte angerichtet habe, auf seine Chloe zu sprechen, die ihm „die seligste Philosophie, die des Lebens sich zu freuen, gegeben habe.“ Nach einem Rückblick auf jene goldenen Tage wendet er sich an seinen Freund, der ihm allein geblieben sei und fordet ihn auf, mit ihm gemeinsam der Philosophie zu folgen, welche die Pfade des Lebens mit Rosen überstreut, nicht aber das zu suchen, was nach dem Rathe der Götter dem Menschen bestimmt sei. Mit den Worten:

Nie will ich mich den heilgen Räthseln nahn!
Ein Weiser findet doch Glückseligkeit beim Zweifel!
Der Narren Gott ist bald ein Geck und bald ein Teufel,

schliesst Heinse. Wir brauchen indessen nicht anzunehmen. dass diese Worte seine eigenste und innerste Ueberzeugung sind. Die Zeit, in die die Entstehung des Gedichtes fällt, gestattet einen Rückschluss auf die Stimmung des Verfassers. Es ist 1767, in Jena, geschrieben worden, damals, wo Heinses äussere und innere Drangsale ihren Höhepunkt erreicht hatten. Neben den Nahrungssorgen, die ihn quälten, lastete auch das Bewusstsein, die Wahl seines Studiums (des juristischen) verfehlt zu haben, drückend auf ihm. Kein Wunder, dass er, mit knurrendem Magen und peinigenden Selbstvorwürfen, wenig Lust hat, sich mit wissenschaftlichen Problemen über Unsterblichkeit und Unendlichkeit zu beschäftigen, sondern die Freuden der Gegenwart vorzieht, kein Wunder, dass ihm in der Zeit der Entbehrung genossenes Glück doppelt süss, gegenwärtige Noth doppelt schwer erscheint. Für die Stimmung während der Jenenser Zeit ist das Gedicht ausser-

ordentlich charakteristisch, als philosophisches Glaubensbekenntniss möchte ich ihm einen ausschlaggebenden Werth nicht beilegen.

Damit will ich die Betrachtung über die Werke, welche der Studentenzeit Heinses angehören, vorläufig schliessen und nur noch bemerken, dass Wieland Heinsen sogar zur Ausarbeitung eines Trauerspiels zu veranlassen suchte. [1]) Wir brauchen nicht zu bedauern, dass diese Idee Wielands nicht zur Ausführung kam. Heinse war alles andere eher als ein Dramatiker. Er, einer der subjektivsten aller deutschen Dichter, er, der immer nur das schilderte, was er gerade fühlte und dachte, er, der immer nur sich selbst gab, hätte für das Drama auch nicht das kleinste Talent besessen. Es beweist eine nicht geringe Selbsterkenntniss, wenn Heinse dem Andringen seines damaligen Gönners widerstand und sich auf Kunstgebiete beschränkte, deren Beherrschung in den natürlichen Grenzen seines Genies lag. Ende September oder Anfang Oktober verliess Heinse Erfurt, ausgerüstet mit etwas Wäsche von Gleim, sehr wenig Geld von ebendemselben und einem Zeugniss seines Lehrers Wieland. [2]) Seine Lehrjahre lagen hinter ihm, und seine Wanderjahre begannen. —

Zwei Gründe waren es, die Heinse bewogen, das Anerbieten jenes preussischen Offiziers, den er in Erfurt kennen gelernt hatte, anzunehmen und demselben als Reisebegleiter und Privatsekretär zu dienen: einmal der Wunsch aus Erfurt wegzukommen und eine selbständige Lebensstellung zu erlangen, und zweitens ein rastloser, nie entschlummerter Wandertrieb, die Sehnsucht andere Menschen und andere Länder zu schauen und kennen zu lernen. Nach Heinses eigenen Mittheilungen war jener preussische Offizier ein Hauptmann ausser Diensten,

---

[1]) Pröhle S. 134. Allerdings sollte dieses Trauerspiel erst im Winter 1771 geschrieben werden, wie aus der Fassung des bei Pröhle S. 134 citirten Briefes unzweideutig hervorgeht. Schober hat unrecht, wenn er glaubt, dass noch in Erfurt Heinse von Wieland zur Abfassung einer Tragödie aufgefordert worden wäre.

[2]) abgedr. b. Schober. S. 183.

der früher Barbier gewesen war und sich Günther von Liebenstein nannte.[1]) Derselbe war aus Halle gebürtig und hatte sich bei Friedrich dem Grossen zu dem Range eines Generaladjutanten aufgeschwungen. Er wurde gefangen genommen, und als er nach zwei Jahren wieder loskam, war er nicht mit der Stelle zufrieden, welche ihm der König geben wollte. Er forderte seinen Abschied und erhielt ihn durch Vermittlung von Lessing.[2]) Dieses letztere ist sehr auffällig, wie überhaupt über der ganzen Persönlichkeit des Hauptmanns ein gewisses Dunkel schwebt. Ich vermuthe, dass er einer jener Abenteuerer gewesen ist, wie sie im siebenjährigen Krieg in der preussischen und österreichischen Armee auftauchten und bei dem Mangel an Offizieren, namentlich zu Ausgang des Feldzugs, doch hin und wieder eine bedeutendere Stellung errangen, dann aber nach dem Hubertusburger Frieden fast sämmtlich entlassen wurden. Wer er aber auch immer sein mochte, jetzt war ihm Heinse dankbar, dass er ihn aus den elenden Erfurter Verhältnissen erlöst und ihm eine, wenn auch bescheidene Versorgung gegeben hatte. Dass die Versorgung thatsächlich keine glänzende war, geht daraus hervor, dass Heinse monatlich nur zwei Louisdor ausser den Reisekosten erhielt, eine Besoldung, die eben nur zur Bestreitung der nothwendigsten Ausgaben reichte. Seine Beschäftigung sollte in Anfertigung verschiedener Schriften bestehen, zu denen der Hauptmann die nöthigen Angaben bezüglich Inhalt und Form machen wollte. Die schönen Hoffnungen, mit denen Heinse von Erfurt wegging, sollten sich leider nicht verwirklichen. Der Hauptmann, der damals General-Reise-Inspektor bei der dänischen Zahlenlotterie war, hatte in Verbindung mit einen Grafen Schmettau die Absicht, ein eigenes Lotto ins Leben zu rufen,[3]) und Heinse war ausersehen, die dazu nöthigen Schriften auszuarbeiten. Unser Dichter gesteht unumwunden ein, dass er herzlich wenig Neigung für diese Art von Schrift-

---

1) Körte, Bd. I. S. 46.
2) Körte, Bd. I. S. 46.
3) Körte, Bd. I. S. 46.

stellerei verspüre; es scheint, als ob ihn trübe Ahnungen in Bezug auf die unternommenen Geschäfte quälen, Ahnungen, die sich nur zu bald erfüllen sollten. Heinse begab sich zunächst nach Frankfurt a. M., dann machte er eine Reise den Rhein entlang, auf welcher er mit Jakobi und anderen Grössen des literarischen Deutschland zusammentraf; hierauf hielt er sich in verschiedenen Städten Süddeutschlands, wie Frankfurt und Nürnberg, auf und verweilte zuletzt in Erlangen. Welchen grossen Fehler er damit begangen hatte, dass er sich dem Hauptmann und dessen Freunden anschloss, sollte er in kurzer Zeit erfahren. Seine Briefe, die aus jener Epoche stammen, tragen alle den Stempel einer tiefer Unzufriedenheit, die um so qualvoller gewesen sein muss, als er nichts thun konnte, diesen Zustand zu ändern. Die Ursache dieser Missstimmung lag zunächst wohl darin, dass das Unternehmen des Hauptmanns sehr schlecht rentirte. Die Behörden der von ihm besuchten süddeutschen Staaten mögen ihm allerhand Schwierigkeiten bei der Concessionsertheilung der Lotterie gemacht haben, Schwierigkeiten, die höchst wahrscheinlich einen gerichtlichen Austrag zur Folge hatten. So erkläre ich mir wenigstens eine Stelle aus dem unterm 29. Januar 1772 an Gleim gerichteten Briefe. Hier heisst es[1]: „Nach der Zeit habe ich in Frankfurt beinahe zwei Monate mit Processen zugebracht.“ Jedenfalls gingen die Geschäfte der Lotterie schlecht, da derselbe Brief meldet, dass der Hauptmann nicht mehr General-Reise-Inspektor sei und sich sehr kümmerlich erhalte. Der zweite Grund von Heinses Missstimmung lag aber darin, dass man ihm Sachen zu schreiben zumuthete, gegen die sich sein innerstes Gefühl sträubte. Ich lasse die betreffenden Briefstellen hier wörtlich folgen, weil sie ausserordentlich charakteristisch für Heinse sind, und weil sie schlagend beweisen, dass keineswegs die Lust am Lasciven und Obscönen ihn zu jenen Arbeiten veranlasste, die, wie z. B. die Uebersetzung des Petron, ihm so schwere Vorwürfe eintrugen, sondern dass ihn dringende Noth

---

[1] Körte, Bd. I. S. 55.

und entschiedene Nöthigung Anderer dazu zwang. So schreibt er: [1]) „Der Petron ist leider! schon beinahe fertig; allzuschwer ist mir die Uebersetzung noch nicht geworden, denn ich habe binnen zehn Tagen zwei Drittel in Prosa und Reimen übersetzt; ich würde diese Arbeit nie unternommen haben, wenn mich nicht der Hauptmann und seine Freunde so sehr darum gebeten hätten.“ Einer von diesen Freunden war ein Graf Schmettau, ein Schwärmer, der sich auf die Fabrikation — denn nur dieser Ausdruck ist am Platze — von theologischen Schriften gelegt hatte, und von dem Heinse folgendermassen urtheilt: [2]) „Schmettau schreibt einen Bogen nach dem andern voll, von halben Gedanken wider Jesum, den Gekreuzigten! Unmöglich kann ich mich soweit erniedrigen. Ich hasse die Schwärmerei und kann mich nicht zwingen, Leuten, die ohne es zu wissen, warum? Religionshasser sind, auch nur ein freundliches Gesicht zu machen. Es ist mir nichts weniger als angenehm, dass ich auf diese Art reisen muss, aber bei allen Göttern! ich konnte in keine besseren Umstände kommen. Sie geben sich viel Mühe, mich an sich zu fesseln, aber ich halte mich, so klein ich mich auch halte, noch zu gut für sie.“ In welche traurigen Verhältnisse Heinse durch die Schuld seines Hauptmanns gerathen war, zeigt folgende Stelle: [3]) „Bei meinem Herrn Generaladjutanten ist auf alle Weise nichts gutes für mich zu hoffen. Ich soll Bücher schreiben und übersetzen, und er will sie verkaufen, dass er und ich davon leben können. Sie werden sich darüber verwundern und lachen, aber so ist es. Behüten mich alle guten Götter vor dieser Abschreiberei.“ Weiter heisst es: [4]) „Wenn Sie bedenken, gutherziger Gleim! in welcher unseligen Lage ich wieder einen Winter habe leben müssen, so werden Sie Ihren armen Heinse bedauern. Man muss ein ausserordentlich gutes Herz haben, wenn man Einen Mann

---

1) Körte, Bd. I. S. 63.
2) H. Pröhle, S. 134.
3) Körte, Bd. I. S. 77.
4) Körte, Bd. I. S. 78.

nach dem Anderen so durchaus hat kennen lernen und kein Menschenhasser werden will." Um sich aus dieser entwürdigenden Lage zu befreien, musste er eine Trennung von dem Hauptmann und dem Grafen Schmettau herbeiführen. Obgleich ihn Günther von Liebenstein zu überreden suchte, mit ihm nach Dänemark oder nach Schwaben zu gehen, bestand Heinse doch auf Lösung ihrer beiderseitigen Beziehungen, und am 10. Juli 1772 konnte er Gleim schreiben,[1]) dass er in keiner Verbindung mehr mit dem Hauptmann stehe. Die nächste Frage war aber nun: Wohin jetzt? Verschiedene Pläne waren bereits entworfen und wieder aufgegeben worden.[2]). Einmal wollte er nach Wien gehen, wohin sich Riedel begab, dem er als Sekretair zu dienen beabsichtigte. Dann hatte ihm Jakobi Hoffnung auf eine Anstellung bei dem päpstlichen Nuntius in Köln gemacht,[3]) eine Hoffnung, die indessen daran scheiterte, dass Heinse sich nicht getraute, die mit dieser Stellung verbundenen Pflichten[4]) erfüllen zu können. Mächtig zog ihn auch das Land der Kunst, Italien, an, und allen Ernstes erwog er den Gedanken, in Padua zu studiren und von da aus Rom und Neapel zu besuchen. Gegen diese Idee machte Gleim den sehr vernünftigen Einwand, dass Italien nur dem reichen Manne ein Paradies sei und knüpfte hieran die Einladung, nach Halberstadt zu kommen und wenigstens ein Jahr bei ihm zu bleiben, sich auszuruhen und auszubilden. Diesem Vorschlag, der wiederholt wurde, stand Heinse anfangs widerstrebend gegenüber. Der

---

1) Körte, Bd. I. S. 86.

2) Körte, Bd. I. S. 62. — 3) ebenda.

4) Welcher Art diese Pflichten waren, ist leider nicht gesagt. Möglicherweise hätte Heinse einen Confessionswechsel vornehmen, sicher aber einen grossen Theil seiner persönlichen Freiheit aufgeben müssen. Wenigstens erkläre ich mir so eine Stelle in einem Briefe (Körte, S. 62.), wo es heisst: „In den Himmel aber würde ich jetzt wie in eine Hölle gehen, wenn ich meiner Freiheit darinnen gänzlich sollte beraubt werden." Auch Sömmering (Lucal S. 31) erwähnt dieses Streben nach Unabhängigkeit.

Gedanke mochte ihm peinlich sein, dem Manne, welchem er schon soviel Gutes verdankte, ein Jahr oder noch länger zur Last zu liegen und sich von ihm unterhalten zu lassen; aber nachdem sich absolut keine Aussichten weiter boten, nahm er das Anerbieten Gleims endlich an. Sein letzter Brief aus Erlangen ist vom 18. Juli 1772 datirt; gegen Ende dieses Monats vermuthlich machte er sich auf die Reise, um sich zunächst zu einem kurzen Aufenthalt bei seinen Eltern nach Langewiesen zu begeben. Die Früchte des Jahres 1771 bis 72 sind eine Uebersetzung des Petron und die Bearbeitung einer Erzählung des Dorat: Die Kirschen. Beide Arbeiten werde ich später im Zusammenhang mit den übrigen Werken Heinses besprechen.

Es ist wahrscheinlich, dass Heinse durch seinen Vater die Aufforderung erhalten hatte, nach Hause zurückzukehren; unerklärlich würde es sonst sein, dass er, wie er selbst sagt,[1]) von Erlangen heimgehen *wolle* und *müsse*, ob er gleich voraussehe, das er nicht lange werde in seiner Heimath bleiben können, Ein Grund der Eltern, des Sohnes Anwesenheit zu wünschen, war überdies vorhanden: 1771 war Langewiesen durch eine Feuersbrunst zerstört worden, die sich im folgenden Jahre wiederholte. Heinses Eltern gehörten mit zu denen, die all ihr Hab und Gut verloren hatten. Es ist daher leicht begreiflich, dass ihnen in der Verwirrung und Rathlosigkeit, die nun gefolgt sein mag, der Beistand des Sohnes erwünscht sein musste, und dass sie ihm schrieben, sobald als möglich nach Langewiesen zu kommen, zumal sie auch der Hilfe des jüngsten Sohnes entbehrten, der im preussischen Heere diente. In den ersten Tagen des August kam Heinse in Langewiesen an und fand durch den zweiten Brand den ganzen Ort in Asche gelegt, die Bewohner in schlimmster Lage. Er erschien gewissermassen als ein Retter in der Noth, da einige Goldstücke, die er sich von den Geschenken Gleims erspart hatte, wenigstens die äusserste Bedrängniss der Seinigen lindern

---

[1]) Körte, Bd. I. S. 89.

halfen. Sogar des alten Heinse Lieblingsschöpfung, seine Obstbäume, die er sämmtlich eigenhändig gepflanzt hatte, waren zerstört. Heinse that, was in seinen Kräften stand. Er unterstützte die Abgebrannten mit Rath und That, er sammelte sie Abends um sich, erzählte ihnen Geschichten, um sie zu erheitern, hiess sie ihre Geigen und Flöten holen, „um sich den Kummer und den Hunger zu verspielen." [1]) Auch in diesen Drangsalen bewährte Gleim seinen trefflichen Charakter; er schickte Geld, um es zu vertheilen, und dem Vater Heinses speziell überwies er eine Summe zur Anschaffung von neuen Bäumen mit so herzlichen Worten, dass man Heinses Freude darüber wohl begreift. Dieser blieb indessen nicht lange in Langewiesen; die Aussicht auf eine Hofmeisterstelle bei dem Sohne eines Edelmanns, welche Gleim ihm verschaffen wollte, lockte ihn aus seinem Thüringerwalde nach dem Harz, und schon am 12. September traf er nach einer mehrtägigen Fusswanderung in Halberstadt ein, und stieg im Gasthofe zum Adler unter dem Namen Rost ab. Diese auffällige Namensänderung wurde durch Gleim veranlasst, der in einem Briefe folgendes bemerkt: [2]) Ich habe ihm (dem Edelmanne, der einen Erzieher für seinen Sohn suchte) von meinem Wilhelm Heinse die besten Begriffe beigebracht, ohne jedoch ihm seinen Namen zu nennen, und unsere Meinung wnrde, nach einem darüber gehaltenen langen Gespräch, dass wir Sie sehen müssten.

Die Verschweigung Ihres Namens hat seinen guten Grund; würden wir nicht eins, so soll er nicht wissen, was für ein würdiger junger Mann seinen Beifall nicht gehabt hat. W o l l t e n S i e a u c h u n t e r f r e m d e m Namen lieber gerade hieher kommen, so hätte ich auch nichts dawider." Die Gründe, welche Gleim anführt, sind nicht recht einleuchtend. Warum denn eine Namensänderung, wenn doch die Wahrheit an den Tag kommen musste, sobald Heinse

[1]) Vergl. hierüber wie über den ganzen Aufenthalt in Langewiesen Heinses beiden Briefe vom 7. Aug. und 1. Sept. Körte I. S. 97 ff und 104 ff.

[2]) Körte, Bd. I. S. 103 und 104.

gefiel und angenommen wurde? In welchem Lichte musste Gleim erscheinen, wenn es offenbar wurde, dass er einem jungen Manne gerathen hatte, sich unter falschem Namen einer Familie vorzustellen, in welcher dieser junge Mann Erzieher des einzigen Sohnes werden sollte! Würde man Gleims Gründe billigen, sie überhaupt stichhaltig finden? Würde nicht jeder Unbefangene diese Gründe für lächerliche Grillen halten müssen? Und doch that Heinse, wie ihm Gleim gerathen hatte; er nannte sich Rost, so lange er bei Herrn von Massow, denn dies ist der Name des mehrmals erwähnten Edelmanns, war. Seine Motive zu dieser, doch nicht korrekten Handlungsweise müssen also sehr schwerwiegende gewesen sein. Hier öffnen sich nun den Muthmassungen zwei Wege: entweder war Heinses Name durch den Verkehr mit dem Hauptmann Günther compromittirt, oder er war durch seine eigene Arbeiten, namentlich die Uebersetzung des Petron, blossgestellt. Was die erste Möglichkeit anlangt, so sind positive Beweise hierfür nicht zu erbringen. Wir wissen, dass die Lotteriegeschäfte des Hauptmanns schlecht gingen, dass Heinse wegen einer Menge verdriesslicher Prozesse in Frankfurt mehrere Monate zubringen musste, aber ein direkter Makel wird auf seinen Namen nicht gefallen sein. Anders steht es aber mit dem Petron. Er ist uns bekannt, dass Heinse sehr wohl das Unwürdige jener bestellten Arbeiten fühlte. Der Hauptmann hatte ihn dazu gedrängt, weil er ein Buch gebrauchte, was viel Absatz fand, indem es sich an die niedrigen Instinkte des grossen Haufens wandte. Zu dem Petron kamen aber noch die „Kirschen,“ die Heinse aus dem Französischen übersetzte, und zwar wiederum nicht aus eigenem Antrieb, sondern auf Anrathen eines Anderen, diesmal Gleims. Eine Blüthe der damaligen französischen Poesie, ein Muster des verdorbenen lasciven Geschmacks jener Zeit, wären die Kirschen in Verbindung mit dem Petron allerdings eine schlechte Empfehlung für einen Hofmeister, einen Erzieher

---

[1]) Körte, Bd. I. S. 65.

und Jugendbildner gewesen. Als verschärfend kam noch der Umstand hinzu, dass beide Werke Uebersetzungen waren. Jeder, mit dem eigentlichen Hergang nicht Vertraute, musste sich sagen, dass der Uebersetzer just nichts besseres habe finden können, dass nichts ihm mehr gefallen habe, als der Petron und der Dorat, und dass er sie vor allem für geeignet halte, von den Deutschen gelesen zu werden. Einem solchen Manne aber, der den lascivsten Schriftsteller der römischen Kaiserzeit und einen der leichtfertigsten Autoren des 18. Jahrhunderts verdeutscht, vertraut man die Erziehung eines einzigen Kindes nicht gern an. Es ist sicher anzunehmen, dass Herr von Massow Heinsen trotz Gleims besten Empfehlungen würde zurückgewiesen haben; auf diese Weise blieb aber des jungen Dichters Streben nach einer bescheidenen selbständigen Stellung wieder unerfüllt, ja es wurde vielleicht ins unabsehbare hinausgeschoben, und so entschloss man sich denn zu einem frommen Betrug: der libertine Freigeist Heinse wurde von den Pforten des Erziehungstempels zurückgewiesen und der unbekanntere Rost waltete darin als Priester. — Der Aufenthalt bei dem Freiherrn von Massow, der sein Domicil bald in Quedlinburg, bald in Halberstadt aufschlug, bedeutet einen Wendepunkt in Heinses innerer und äusserer Entwicklung. Er hatte hier im Schosse einer gebildeten, liebenswürdigen Familie endlich das Glück gefunden, welches er ersehnte; er hatte einen ihm zusagenden Beruf, einen erfreuenden und erfrischenden Umgang mit geistvollen und guten Menschen und eine ihn berauschende und bezaubernde Liebe. Der Gegenstand seiner Neigung war aber Niemand geringeres, als die Mutter seines Zöglings, Frau von Massow. Wir haben über diese Episode in dem Leben des jungen Dichters nur sehr wenig authentische Nachrichten. Was Heinse selbst schreibt, ist nicht viel und beschränkt sich auf kurze Notizen. Dass er in seinen Briefen so wenig der leidenschaftlichen Zuneigung zu „der schönen Grazie von Massow“ gedenkt, können wir einestheils aus der Nähe von Gleims Nachbarschaft erklären, die einen mündlichen Ge-

dankenaustausch mehr begünstigte, als einen schriftlichen, anderntheils aber auch aus der Zartheit seiner Neigung, die ihm nicht gestattete, den Namen der Geliebten öffentlich zu nennen. Nur gelegentlich entschlüpfen ihm in seinen Briefen Aeusserungen, in denen sich eine flammende Neigung verräth, die aber auch über das Mass einer anbetenden Hochachtung nicht hinausgeht. Er nennt Frau von Massow seine Grazie, seine Laura, und in der That scheint die geistreiche Dame auch die Muse seiner damaligen Tage gewesen zu sein. Zu einer offenen Erklärung [1]) ist es, soweit ich beurtheilen kann, nicht gekommen. Heinse musste sich bei all seiner stürmischen Leidenschaftlichkeit selbst sagen, dass die Kluft der beiderseitigen Verhältnisse doch zu gross sei, als dass seine Liebe allein diesen Abgrund überbrücken könnte; dann scheint aber Frau von Massow auch eine viel zu kluge Dame gewesen zu sein, als dass sie nicht diesen Unterschied klar erkannt und ihr Benehmen darnach eingerichtet hätte. Sie liess sich die stille Anbetung des jungen Poeten gefallen, ohne ihn zu ermuthigen, sie las und besprach mit ihm die Werke der Kunst, [2]) es machte ihr, der feingebildeten, kunstsinnigen Dame Vergnügen, den jungen Dichter in seinen Bestrebungen zu fördern und ihn mit scharfsinnigem Urtheil zu unterstützen, ohne aber aus einer theilnehmenden Beratherin eine hingebende Geliebte zu werden. Zu einer Katastrophe ist es unbedingt nicht gekommen, Heinse schied von ihr und ihrem Hause in aller ehrerbietigen Freundschaft. Wie sehr er sie schätzte, und wie hoch er ihren Einfluss auf sein ganzes Geistesleben anschlug, beweist ein Brief, den er bei seinem Weggang von Halberstadt am 9. April 1774

---

[1]) Folgende Briefstelle könnte allerdings das Gegentheil beweisen: „Und dann ist eine Menge von schönwangichten, vollbusichten, jungängichten (junoäugichten?) Nymphen darinnen (in Halberstadt), mit denen man sich besser als Petrarca behelfen kann, wenn einen die Lauren nicht erhören wollen.“ Körte, Bd. I. S. 150. Ich glaube indessen, dass sich die letzten Worte mehr auf die Fruchtlosigkeit und das Vergebliche seiner Neigung im allgemeinen beziehen.

[2]) Körte. Bd. I. S. 120. Vergl. auch S. 115, 121 f.

an sie richtete.[1]) Ich führe aus demselben folgende Stellen an: „Zuvor aber danke ich Ihnen nochmals für jede Gnade, die Sie mir erzeigt, für jede Glückseligkeit, die Sie den Sinnen meines Herzens zu geniessen gegeben haben. Dieses Jahr meines Lebens wird mir immer das unvergesslichste sein; mein Genie ist darinnen von seinen gefährlichsten Sünden durch das löblichste Bad der Wiedergeburt, wenn ich mich eines biblischen Ausdrucks bedienen darf, befreit worden. Sie werden gewiss noch Freude an mir erleben, wenn Sie in Zukunft die Gnade haben, mich irgend einer Achtung zu würdigen .... Leben Sie so glücklich als Sie können, und denken Sie, Sie befänden sich in den Gärten der Danae; das Glück auf dieser Erde besteht ja doch nur in der Einbildung; das meinige allein war vielleicht wirklich, da ich mich mit Ihnen in den glückseligen Inseln des Ariosto befand."

Mag das Verhältniss, das so zwischen beiden bestand, dem feurigen Herzen Heinses auch nicht immer genügt haben, für seine Geistesbildung sind die Quedlinburger Tage geradezu unschätzbar. Denn nicht nur, dass er in Frau von Massow eine feinfühlige Beurtheilerin aller Kunstfragen fand, dass er mit seinem geliebten Gleim anregenden Gedankenaustausch pflegen konnte: hier in Quedlinburg legte er auch ohne Zweifel den Grund zu seiner ausserordentlichen Kenntniss alles Theoretischen in der Musik, die ihn unstreitig weit über seine Zeitgenossen emporhob. Er war der Erste, der den ganzen Einfluss der Musik auf unsere Literatur ahnte, der Erste, der die Behandlung rein musikalischer Reflexionen in das Gebiet der Dichtkunst übertrug. Hierin liegt das Originale eines grossen Theiles seiner dichterischen Produktionen. Er war der Schöpfer des modernen Künstlerromans und zugleich einer seiner bedeutendsten Meister.

Heinses Stellung im Hause des Herrn von Massow war eine durchaus angenehme. Seinem Zögling, Valentin, der ihm sehr zugethan gewesen sein muss, war er mit aufrich-

---

[1]) Abgedruckt im Arch. f. Litt. Bd. X. S. 482.

tiger Liebe ergeben. Er hat sich später wiederholt nach dem Kleinen erkundigt [1]) und noch aus der Ferne reges Interesse für ihn bewiesen. Der Knabe war 6 Jahr alt, und Heinse hatte die Aufgabe, ihm die Anfangsgründe des Wissens beizubringen. Dieser nicht leichten Aufgabe, so leicht sie manchem erscheinen mag, unterzog er sich mit Liebe und Verständniss. Er sagt selbst, dass er gern das Amt eines Lehrers verwaltet habe [2]), die Erfolge bei dem jungen Massow mögen ihn befriedigt und erfreut haben.

Naturgemäss sass er mit seinem kleinen Zögling den grössten Theil des Tages auf seinem Zimmer; unterbrochen wurde das Alleinsein durch das Mittagsmahl, welches alle Angehörigen des Hauses, soweit sie nach ihrem Stande Anspruch auf diesen Vorzug hatten, um einen Tisch vereinigte. Man blieb regelmässig nach dem Essen in anregendem Geplauder beisammen [3]) und berührte in den Gesprächen die verschiedensten Themata. In erster Linie und wohl am häufigsten wurde das pädagogische Gebiet gestreift: Rosseaus „Emil“ hatte die Gemüther mächtig erregt, und es war natürlich, dass das Buch unerschöpflichen Stoff zu Controversen darbot. Durch die bestrickende Dialektik und die unzweifelhaft bedeutenden pädagogischen Theorien, die darin niedergelegt waren, noch mehr aber durch seine eigene verfehlte Erziehung, die er in Arnstadt und vielleicht auch in Schleusingen genossen, war Heinse ein Anhänger des Genfer Propheten geworden, dessen Prinzipien er möglicherweise bei der Ausbildung des kleinen Valentin in Anwendung zu bringen suchte. Zuweilen musste er seine Ansichten, durch die Opposition des Freiherrn genöthigt, vertheidigen, und er scheint mit seinen Ausführungen den Beifall der Frau des Hauses gefunden zu haben. An das Mittagsmahl, bei welchem man 4 Stunden zubrachte, schlossen sich Ausflüge oder Spaziergänge, während der Abend wieder Heinse und seinem Zögling allein gehörte.

---

[1]) Vergl. Arch. f. Litt. Bd. X. S. 482. Körte, Bd. I. S. 164.
[2]) Körte, Bd. I. S. 125.
[3]) Körte I, 115.

Zu den schönsten Zerstreuungen Heinses gehörten aber die Vorlesungen und Besprechungen von Opern. Wir wissen bereits, dass Heinse von Jugend auf eine grosse Vorliebe für Musik hatte; er war selbst ausübender Künstler, blies die Flöte und spielte meisterhaft das Clavier, ebenso ist uns bekannt, dass er sich bereits frühzeitig [1]) mit der Musik der Italiener vertraut zu machen gesucht hatte; seine Studien aber unter der Leitung von Frau von Massow fortsetzen zu können, musste ihm doppelt werth sein. Es waren hauptsächlich die von den verschiedensten Meistern componirten Opern des Metastasio, die er mit Eifer studirte. Täglich zwei Stunden verbrachte er mit dem Lesen dieser, nach seiner Beschreibung herrlichen Musikwerke. [2]) Es kann wohl kaum einem Zweifel unterliegen, dass er die Idee zu seinem Roman „Hildegard von Hohenthal" hier in Quedlinburg, angeregt durch diesen Verkehr, fasste.

Bot sich ihm so im Hause des Herrn von Massow eine Fülle der reinsten und köstlichsten Freuden, so genoss er auch ausserhalb des freiherrlichen Hauses die Annehmlichkeit eines anregenden und liebenswürdigen Verkehrs. Vor allem verband ihn mit dem edelsinnigen und hochherzigen Gleim eine Freundschaft, die, genährt durch häufige persönliche Berührung, zuletzt den Charakter eines wahrhaften Familienverhältnisses annahm.

Heinse hatte wohl gegen Ostern 1773 das Haus des Freiherrn von Massow verlassen, Der Grund seines Fortgangs ist aus seinen Briefen nicht ersichtlich. Nur einmal [3]) finden wir die Bemerkung, er hoffe wenigstens einstweilen ein besseres Aemtchen zu erhalten, als das A B C zu lehren, so gern er auch dies thue. Man ersieht hieraus nur das eine: dass er schon im Febr. 1773 — denn von diesem Monat stammt der Brief — entschlossen war, seine Stellung aufzugeben. Ich vermuthe, dass sein Weggang durch den Eintritt seines Zöglings in ein öffentliches Gymnasium

[1]) vergl. Das Gedicht vom Mai 1766. bei Schober S. 174.

[2]) Körte Bd. I. S. 120.

[3]) Körte S. 125. Bd. I.

bedingt war.[1]) Ich stütze mich bei dieser Annahme auf folgende Stelle des vom 2. Mai 1774 aus Hannover datirten Briefes, worin es heisst:[2]) „Geben Sie doch meinem lieben Valentin einen Kuss in meinem Namen, und sorgen Sie ein wenig dafür, dass sein Geist, der so schön als irgend einer aus den Händen der Natur kam, von den Struenseeischen Jüngern nicht zum Krüppel gemacht werde.“ Struensee aber war der durch seine Strenge bekannte Rektor der Domschule zu Halberstadt, die der kleine Massow demnach besuchte. Berücksichtigen wir dies, erwägen wir, dass Heinse jedenfalls nur angenommen worden war, um den Elementarunterricht zu ertheilen, so ergiebt sich der Grund seines Scheidens aus der Massowschen Familie von selbst: er war überflüssig, seine Thätigkeit entbehrlich geworden.

Heinse nahm die schon mehrmals wiederholte Einladung Gleims an und siedelte nach Halberstadt über. Beide standen zu einander wie Vater und Sohn. Billets flogen hin und her. Beinahe jede Sure seines Halladat — an dem er damals arbeitete — schickte Gleim an Heinse zur Begutachtung, und umgehend theilte derselbe seine Meinung mit, lobte und tadelte, wo es ihm nöthig erschien. So spannen sich tausend Fäden, tausend Beziehungen zwischen ihnen, eine Freundschaft entstand, die, auf gegenseitige Liebe und Achtung gegründet, bis an das Grab währte. Auch mit den übrigen Genossen des Halberstädter Dichterkreises hielt Heinse gute Freundschaft. Länger als dreiviertel Jahr hatte er so im Hause Gleims seinen Studien und seiner Bildung gelebt, als er mit einem Male aus der wohlthuenden Ruhe seiner stillen Zurückgezogenheit aufgescheucht werden sollte. — Er hatte, wie vorauszusehen war, die Zeit der Musse in Halberstadt nicht ungenützt verstreichen lassen und ausser verschiedenen anderen Arbeiten auch ein Heldengedicht in Angriff genommen, worin er mit Ariost und Tasso zu weiteifern versprach, und aus dem er eine Anzahl Strophen gewisser-

---

[1]) H. Pröhle S. 309.
[2]) Körte Bd. I. S. 164.

massen als Probe seines Könnens veröffentlichte. Diese Strophen, im Versmass der italienischen Stanzen geschrieben und deshalb auch kurz die „Stanzen“ [1]) genannt, verrathen nun eine Formgewandheit, wie sie Wieland in seinen besten Gedichten nicht zeigt. Heinse hatte diese Stanzen an Wieland geschickt, um diesem eine Aufmerksamkeit zu erweisen, ihm einen Beweis seiner Fortschritte zu geben, sicher aber ohne jede beleidigende Nebenabsicht. An diese Stanzen, in die leider eine Scene sehr lüsternen Charakters verwebt war, knüpfte nun Wieland, der ehemalige Gönner Heinses, an, indem er sich für verpflichtet hielt, die Poesie gegen libertine Ausschreitungen in Schutz zu nehmen, und schrieb folgenden Brief an Gleim, [2]) dem ein kurzes Billet vorausgegangen war: „W., d. 22. Decemb. 1773. Verzeihen Sie mir, mein bester Gleim, dass ich mir Ihre Vermittlung ausbitte, um dem Herrn Heinse die beiliegenden Stanzen wieder zu geben.

Es ist viel schöne Poesie in diesen Stanzen. Der Mensch hat eine glühende Phantasie, er schreibt aus der Fülle einer äusserst erhitzten Sinnlichkeit; daher sind seine Gemälde kräftig und warm bis zum Brennen — aber auch bloss als Dichter betrachtet ist sein Geschmack noch sehr ungeläutert, seine Imaginationen üppig, sein Geist wild und ausschweifend. Er mag sich wohl einbilden, ein erstaunliches Genie zu sein aber

Quid dulci voveat alumna nutriculo majus
Quam sapere? (Horaz. Epist. I. 4, 8.

Der Mann hat den Sokrates immer im Mund und denkt und schreibt, wie nur ein Mensch schreiben kann, in welchem die Wuth der ausgelassensten Geilheit jedes sittliche Gefühl erstickt hat. Seine Seele ist mit einem unglücklichen Priapismus behaftet, der, wie es scheint, bereits zum unheilbaren Uebel geworden ist. Denn was für Hoffnung soll ich mir denn von einem Menschen machen, der mit Schwärmerei von sokratischer Philosophie und von Grazien spricht und fähig war, den

[1]) abgedr. bei Laube, Schriften Bd. V. S. 223 ff.

[2]) abgedr. bei H. Pröhle S. 263 ff. Ich habe in diesem, wie in allen späteren Briefen, die alte Orthogr. vermieden.

Petron so zu übersetzen, und eine solche Vorrede und solche Noten dazu zu machen, wie er gethan hat, und der nun, da er Reue und Leid über diese Unthat vorgiebt, gleichwohl fähig ist, ein Gedicht in 20 Büchern schreiben zu wollen, das sich gleich mit einer jouissance (einer Sinnenfreude) anfängt, und mit einer jouissance, die so unzüchtig beschrieben ist, dass der Poet nur von Hurenwirthen und Bordelnymphen mit Beifall gelesen zu werden hoffen kann?

Lesen Sie, bester Gleim, die 15., 20. 21, dieser Stanzen und sagen Sie, ob ich zu hart urtheile.

Wenn Heinse, um seine Unflatereien zu rechtfertigen, sich auf meine komischen Erzählungen beruft, so muss er gar kein Discernement haben, und so ist es auch.[1])

Vom Helvetius, nicht vom Sokrates, hat der Unglückliche, dessen Seele ein Priap ist, gelernt, dass das moralisch Schöne nur eine Chimäre sei. Ich kann Ihnen nicht ausdrücken, wie sehr mir ekelt, diesen Satyr, der sich bekehrt zu haben rühmt, da er anstatt Ganymede anzufallen, nur die Grazien nothzüchtigt, von Grazien reden zu hören, ihn, der nicht weiss, nicht fühlt, dass die Keuschheit eine Grazie ist.

Aus seinem Briefe, den ich beilege, werden Sie sehen, dass er mich zum Narren hat und sich einbildet, ich werde mich dadurch bestechen lassen, wenn er mich seinen alten Sokrates und Oberpriester der Grazien nennt, von meinem transcendentalen Genie schwatzt und dergl. Ich kenne ihn besser; aber ich bin es satt, Briefe in diesem Ton von einem Meuschen zu bekommen, der mir durch sein Lob mehr Tort thut, als andere mir durch die schändlichsten Epigramme schaden könneu.

Er verlangt, ich soll mich seiner annehmen, soll ihn zum Hofmeister irgendwo empfehlen! Ich bitte Sie, um des Himmels willen, mit welcher Stirn könnte ich den Verfasser des Enkolp zu einem Mentor empfehlen? Ein feiner Hofmeister!

---

[1]) Hier sollte man füglich den Beweis erwarten, warum Heinse sich nicht auf die komischen Erzählungen habe berufen dürfen.

Indessen jammere ich selbst über ihn und gestehe gern, dass es Schade um sein Genie ist. Was für ein Dichter hätte der Mensch, ohne den verdammten Tentigo, der seine Seele unaufhörlich schwellt, werden können! Glauben Sie indessen, mein Theuerster, dass noch eine Möglichkeit sei, ihn zu retten, so melden Sie es mir; aber wenn ich meine Ohren nicht vor allem, was er mir sagen kann, verstopfen soll, so bringen Sie ihn zuvor dahin, dass er heilig angelobe, keine Zeile mehr zu schreiben, die nicht von Vestalen gelesen werden dürfte. Lehren Sie ihn die moralische Schönheitslinie kennen, lehren Sie ihn, dass die Mysterien der Natur und Liebe nicht aufgedeckt werden müssen, und dass man die Grazien nicht sturpiren darf, um ihnen ein Opfer zu bringen. Aber wozu sag' ich Ihnen dies? Ich bin überzeugt, dass Heinse auf der einen Seite ein viel zu heteroklites Genie, auf der andern schon zu sehr verdorben ist, um sich jemals zu bessern. Er ist der Mentula, von dem Material weissagte:

Mentula pimplaeum conatur scandere montem,
Musae furcillis praecipitem ejiciunt.

In eine Kritik über seine Stanzen werde ich mich überdies umsoweniger einlassen, da ich gewiss bin, dass er im Herzen uns alle als kleine Geister ansieht und sich erstaunlich viel auf sein Feuer und sein musikalisches Ohr zu gut thut, wie wohl ich ihm sehr gute Gründe geben könnte, dass man auch zuviel Feuer haben kann, und dass seine Stanzen mit dem ewigen Abschnitt nach der vierten Silbe für jedes andere Ohr als seines, in die Länge eine höchst ermüdende Monotonie haben müssen. Doch genug und schon zuviel von diesem Mutoniato. Überlassen wir ihn seinem Gott Priap und seinem Schicksal. Ein Autor, der wie ein Pavian, seine einzige Freude daran findet, obscöne Posituren und Grimassen gegen seine Leser zu machen, ist kein Mensch, mit dem ehrliche Leute sich in Societät einlassen können . . . .
Wieland.“ —

Gleims Antwort auf dieses Schreiben ist vom 2. Januar 1774. Ich theile sie auszugsweise mit, soweit sie für un-

seren Zweck Interesse mit. Gleim erwähnt zuerst Michaelis, den auch einst Wieland „mit der Keule des Herkules“ habe zu Boden schlagen wollen. Dann sucht er Wieland zu überzeugen, dass Heinse in der That wegen des Petron Reue fühle, namentlich aber während seines Halberstädter Aufenthaltes sich wie ein „Vestale“ betragen, eingezogen, still und arbeitsam gelebt habe. Er schliesst mit folgenden Worten: „Kurz, mein bester Wieland, Sie haben ihn tief verwundet, den armen Heinse! sein Genius ist zurückgeschreckt, Sie müssen ihn heilen. Ich eile, so krank ich heut an einem schlimmen Halse bin, dieses Ihnen zu sagen, damit Sie seinen Klagen über Ihr wahrlich allzu hartes Verfahren, die Sie zuverlässig nicht ohne Wallung des Geblüts anhören dürften, noch zuvorkommen können.“ [1])

Die Entgegnung Heinses liess nicht lange auf sich warten. Wir finden sie in einem Briefe, [2]) ebenfalls vom 2. Januar 1774, der folgendermassen lautet: „Ich bin jetzt so traurig, mein Geist ist so sehr von den Kämpfen verschiedener Leidenschaften betäubt, dass mir alles gleichgiltig ist, was nur immer in der Natur der Dinge sich befinden mag. Ich sitze da, so zerstreut in Trümmern von Gedanken, wie ein schlaftrunkener Mensch, vor dessen erwachenden Augen noch schreckende Gestalten von Träumen schweben, und nur bisweilen schlägt mein Genius einen Blitz mir durch die Seele, aber er sucht vergebens die Gottheit nachzuahmen, die einst die Bildsäule Pygmalions belebte. Ich befinde mich jetzt in der Verfassung, — habe die eigentliche ärgerliche Laune, die man haben muss, wenn man seine Fehler prüfen und selbst sogleich mit der grössten Strenge bestrafen will; kurz ich bin vielleicht der grösste Heautontimorumenos, der seit Vater Adams Zeiten gewesen ist.

Sobald der gutherzige Gleim Ihren Brief erhalten hatte, kam er zu mir und sah durchaus kläglich und betrübt aus. Nach einigen sehr schönen Gesprächen über die Menschen

---

[1]) H. Pröhle, S. 267. Ebenda findet sich auch auf S. 265—67 der ganze Brief.

[2]) abgedruckt bei Schober S. 199; unvollständig bei Körte Bd. I. S. 136.

wurde denn endlich die versüsste Quintessenz einiger Phrasen des Wielandschen Briefes an meinen Genius von dem Gleimschen Herzen abgegeben. Er wollte gleich den ganzen Brief haben, aber es wurde ihm abgeschlagen unter vielen erbaulichen Trostgründen. Gleim verliess mich mit dem Kusse des zärtlichen Mitleidens. Nun nahm mein Genius diese Quintessenz, destillirte den Nektar der Freundschaft daraus und eilte in sein Laboratorium; die Phantasie, alle Leidenschaften flogen aus dem Herzen ihm nach, und eh' einer sagen kann: es werde! stand Heinse ebenso travestirt, ebenso geschändet, als Wieland ihn dachte, da, und meine Eigenliebe gerieth in eine solche Wuth über Wielanden bei dem Anblick, dass kaum Orlando in eine solche über den Medoro hat gerathen können. Nun wurde der Geist sein Ankläger, das Herz sein Vertheidiger, und die Leidenschaften bliesen mit rasenden Backen Meer und Himmel zusammen.

Ich brachte zwei Tage unter den entsetzlichsten Martern zu, unter welchen der Wielandsche Brief endlich eines der geringsten wurde, von denen aber keines [1]) sich aus meinem Herzen heraus erzählen lässt. Wenn die Stärke meiner Nerven einen Grad minder stärker gewesen wäre, so läge ich jetzt da, von einer Pistolenkugel erschossen.

Der Sturm hat nachgelassen, weil doch alles Heftige nach und nach sich legen muss. Vater Gleim hat mir gestern einen Auszug des Wielandschen Briefes gegeben, und ich sitze hier, darauf zu antworten und die wahren Empfindungen meines Herzens und Gedanken meines Geistes darüber so zu sagen: nicht ein Hauch von Heuchelei soll ihre eigene wahre Gestalt weniger sichtbar machen oder einige Züge davon verschönern.

Der Stoff, woraus Ihre Phantasie die Farben zu meinem Charakter für Ihren Geist zubereitet, ist der Petron und drei Stanzen. — Auch mit Ihrer Phantasie könnte sehr wohl bewiesen werden, dass man zuviel Feuer haben könne. — Sie zweifeln an meiner Reue über diese Übersetzung. — Ich habe

[1]) Ich mache auf den Gebrauch des Neutrums, statt des jetzt gebräuchlichen Femininums, aufmerksam.

Gemälde der Empfindungen verträumen lassen wollte, die ich wirklich, — Sie können es gewiss glauben, ob es gleich unbegreiflich sein wird, und ob ich gleich in dieser argen Welt schon 24 Jahre lebe — noch nicht genossen habe. Zum Zeugniss könnte allenfalls dienen, was mir eine Dame von unverdächtiger Tugend[1]) über diese zwei Stanzen sagte, nachdem ihr eine Abschrift von ungefähr in die Hand gekommen war. „Dies Gemälde, mein lieber Rost, ist zu stark und zu kräftig, übertrieben; vermutlich, weil Sie noch zu unschuldig sind, könnten Sie so etwas glauben. Herr Wieland würde es, wenn er eine komische Erzählung, Jupiter und Alkmene, geschrieben hätte, natürlicher, bei weitem nicht so stark gemacht haben; ausserdem müssen sie auch noch weggelöscht werden, weil ein so helles Sonnenlicht bei dergleichen Dingen den Augen weh thut.“ Was sagen Sie zu dieser Kritik?

Diese Stanzen bleiben nach meinem Plane das Schlüpfrigste vom ganzen Gedichte, von dem man nach zehn Jahren mit Recht soll sagen können:

Cosi à l'egro fanciol porgiamo aspersi
Di soave licor gli ordi del vas;
Succhi amari ingannata intanto ci beve
Eda l'inganna sua vita riceve.

Zum Beweise sende ich Ihnen noch ein paar der folgenden Stanzen. Ich habe mir bei diesem Gedichte nichts weniger vorgesetzt, als mit dem Ariosto an Phantasie, dem Tasso an Schönheit des Ganzen und mit Plato an Philosophie zu wetteifern. Als Mann will ich der deutsche Lucian sein. — Ihr entsetzlicher Willkommen wegen der ersten Stanzen soll mich nicht abschrecken.

Vater Gleim hat sich auch so etwas entschlüpfen lassen, als wenn Sie ein Misstrauen in mein Herz setzten. Ich habe dieses schon oft in Briefen zu meinem grössten Leidwesen von Ihnen hören müssen und finde für nöthig, Ihnen hier ein für allemal mein Glaubensbekenntniss aus dem Innersten

---

[1]) Möglicherweise Frau von Massow.

der Seele deswegen abzuschreiben und Sie zu bitten, einen ehrlichen Mann mit dergleichen Zweifel in Zukunft zu verschonen, zu denen Sie nicht den geringsten Grund aufzeigen können; es ist unanständig für einen so weisen Mann.

Wenn gutes Herz ist: die zarteste Empfindlichkeit für das moralisch Schöne und Gute, Sympathie mit schönen Seelen, Mitleiden mit unschuldig Unglücklichen, Toleranz gegen menschliche Fehltritte und Hass und Abscheu an Lastern und Verbrechen — den Sinn der Ordnung, des Rechts und Unrechts — kurz: den Sinn der Charitinnen-Gottheit im Busen zu haben: so schwöre ich bei der Allgegenwart des ewigen Wesens, dass ich überzeugt sei, ein solches Herz zu haben, und dass mein Geist sich von ihm leiten lasse, so sehr es bei uns schwächlichen Geschöpfen, die oft von den geringsten Gegenständen Veränderungen erdulden müssen, die wir ein Spiel des relativen Zufalls, vornehmlich in unserer sich noch bildenden Jugend sind, möglich sein kann. — Ich müsste das verworfenste Geschöpf sein, wenn ich — daran werden Sie doch nicht zweifeln? — dieses moralische Gefühl völlig überzeugt für den wesentlichsten Theil schöner Seelen halten könnte und nicht darnach leben wollte; es ist Unmöglichkeit. —

Von meinem Kopfe mag man urtheilen, was man will; hierin überlasse ich jeden seiner Freiheit, und ich werde deswegen mich nie zanken; aber mein Herz will ich nicht ohne Beweise verurtheilen lassen. Ich fordere Sie und alle, die mich kennen, auf, mir eine einzige schändliche That in meinem Leben zu zeigen. Was die Form der Stanze betrifft, so habe ich in aller Unschuld, noch voll von dem Feuer, in welchem ich meine Stanzen geschrieben, in der gewöhnlichen Unbesonnenheit dabei, dahin gesagt, dass ich alles vermeiden wolle, was ich für Fehler halte, ohne daran zu denken, dass Meister Wieland es übel nehmen könnte, da ich weiter nichts als Unterricht verlangte. — Den Abschnitt auf der vierten Silbe hielt ich schon für monotonisch, eh' ich Ihr Urtheil darüber hörte, und er wird auch im ganzen Gedichte nur da beobachtet werden, wo Personen im lyrischen Tone reden,

weil die Stanze ausser ihm unmelodisch wird, und wenn sie auch den schönsten rhetorischen Wohlklang hätte. Ich könnte mich auf das Ohr eines der besten Versifikateurs, des Herrn von Hagedorn, berufen, der allezeit den Abschnitt beobachtet hat; aber ich hör es laut, dass Sie Recht haben. —

Übrigens hoffe ich bei meinen Grazien — denen ich künftigen Sommer ein Opfer für all meine Jugendsünden bringen will, weswegen mir alle schönen Seelen wieder gewogen werden sollen[1] — dass Sie nunmehr einsehen, das ganze vollständige Magazin chirurgischer Werke zu meiner Kur nicht nöthig gehabt zu haben. Ich bedurfte keines Sokrates, der mir beweise, dass das moralische Schöne keine Schimäre sei; das hatte mir längst mein Herz gelehrt; Helvetius, dem Sie sehr Unrecht thun, würde es mir mit allen Spitzfindigkeiten nicht haben heraus demonstriren können, sowenig als Hippias. Ich zweifle aus guten Gründen, dass ein Mensch von der Art, wie Sie mich beschrieben haben, zwei Briefe, und nur eine einzige Stanze in diesem Ton, in dem die meinigen geschrieben sind, und wenn er Jahre lang damit zubrächte, schreiben könne.

So sehr Schüler bin ich nicht mehr, dass ich nichts von der moralischen Schönheitslinie wissen sollte; Ihnen selbst habe ich in dem gelindesten Tone, — in einer Sammlung komischer Erzählungen, worin ich Ihren Endymion und Cephalus mit aufgenommen, den erstern mit dem Tassoni, und den zweiten mit Ariost verglichen, nachdem ich beide Erzählungen vorher aus ihnen übersetzt habe — schon vor einem Vierteljahre von einer Dame den Vorwurf machen lassen, dass Sie bei einer der unschuldigsten, schönsten Göttinen der Griechen diese Linie sehr überschritten hätten. Setzen Sie einmal Ihre Diana, die Sie einem Satyr überlassen, gegen meine Almina. Ihre Behandlung ist raisonnirt, meine im Taumel der Phantasie begangen worden — ich dächte, dass der Meister dem jungen Artisten verzeihen könnte.

Bei allem diesen gelobe ich Ihnen hiermit heilig an, in

---

[1] Laidion.

Zukunft, soviel in meinen Kräften steht, keine Zeile zu schreiben, die nicht von den Vestalen gelesen werden könne, welchen man Ihre komischen Erzählungen, und Ihren Amadis vorlesen darf; mit dem besten Discernement sei dies hiermit gelobt.

Wollen Sie sich meiner annehmen, so versichere ich Sie — und Ihr Genius wird meine Versicherung bestärken, — dass Sie eine gute That mehr in Ihrem Leben werden gethan haben; wollen Sie nicht — nun gut! so reise ich nach Malta, gehe zu Schiffe, um wider die Feinde der Musen und Weisheit zu kreuzen; vielleicht leb ich bei diesem Stande glücklicher in einem wohlthätigern Klima, als in meinem Vaterlande mit dem schönsten epischen Gedichte, wo der Menschen so wenig leben, die wahren, thätigen, uneigennützigen Enthusiasmus für das Schöne und Gute und Grosse haben.

Noch gestehe ich Ihnen, dass eine rührende Empfindung in meinem Herzen über Ihren Eifer an meiner Bekehrung wallte, während mein Genius mit der Schwärmerei derselben höchst unzufrieden war.

Ich versichere Sie meiner ungeheuchelten Hochachtung und bitte Sie um Verzeihung wegen dieses langen Briefes, den ich notwendig zu meiner Rettung schreiben musste, und bin Ihr ergebenster Diener

Wilhelm Heinse."

Wielands Antwort auf dieses Schreiben liess nicht lange auf sich warten. Bereits am 9. Januar 1774 wurde sie an Gleim abgesendet. Sie lautet folgendermassen: [1])

„Zugleich mit Ihrem — erlauben Sie mir es zu sagen — sehr harten Brief vom 2. Januar erhalte ich die beiliegende Epistel von Ihrem Heinse, die in einem Ton geschrieben ist, der, wenn er nicht beleidigen sollte, seinen Zweck sehr verfehlt hat. Ich begreife nichts von dem, was Herr Heinse von mir will. Man kann doch Niemand zur Liebe zwingen. Wenn ihn sein Gedächtniss nicht ganz verlassen hat, so muss er sich erinnern, dass ich, auch in Erfurt, von seinem Herzen

---

[1]) Joh. Schober, S. 268 ff.

nie günstig dachte.[1]) Meine Schuld war dies nicht; denn ich handelte demungeachtet so gegen ihn, als wie einer, der ihn lieben zu können wünscht, und den es schmerzt, dass er sich wider Willen zurückgestossen fühlt. Die Thaten,[2]) welche Herr Heinse inzwischen gethan hat, konnten mich unmöglich besser von ihm denken machen. Auch der Ton seiner Briefe empört immerfort mein Herz. Ich kann nichts dazu, dass ich diesen Ton und überhaupt den Ton der Schwärmerei je länger, je weniger ausstehen kann. Ich hasse und verfolge deswegen Niemand; aber wenn ich fürderhin mein Herz und meine Ohren vor allen schwärmerischen Geistern verstopfe, so hat wohl schwerlich ein Sterblicher mehr Ursache dazu gehabt als ich. Vermuthlich war es eine Folge des widrigen Eindrucks, den die Sprache des Enthusiasmus in Briefen auf mich macht, dass ich, äusserst choquirt durch den muthwilligen Ton der Reue des Herrn Heinse und durch den Kontrast zwischen dieser Reue, falls ich sie für Ernst nehmen sollte, mit dem Gemälde, das er gleich zu Anfang seines Gedichtes aufstellt, mir den Gedanken, dass er meiner nur spotten wolle, nicht aus dem Kopf bringen konnte. Ich kann Ihnen den Unmuth meiner Seele über diesen Gedanken nicht so stark schildern, als er war. Und wozu hälfe es auch? Mein letzter Brief an Sie schilderte ihn stark genug. Habe ich Ihrem Heinse gleichwohl bei so vielem Anschein wider ihn Unrecht gethan, so geschah es wider meinen Willen. Homines sumus. Ist er alles das, was Sie von ihm glauben und schreiben, desto besser! So verbrennen Sie meinen letzten Brief und diesen dazu.

Die Vorwürfe, die Sie mir Ihres seligen Michaelis wegen machen, will ich unbeantwortet lassen. Ich sehe, dass Sie mich und mein Betragen in einem besonderen Lichte sehen. Wir wollen darüber nicht streiten. Wenn Sie mich nicht mehr hochachten, nicht mehr lieben können, so werde ich es

---

[1]) Hier hätte Wieland die Gründe nennen sollen, weshalb er von dem Herzen Heinses nicht günstig denken konnte.

[2]) Welche Thaten?

bedauern, aber nicht ungehalten darüber werden. Ich habe lange genug gelebt, um den Selbstbetrüger, das Menschenherz, kennen zu lernen.

Ich weiss dermalen keinen Platz für irgend Jemand, den Sie mir empfehlen könnten. Der Herr von G. braucht einen Instruktor für seinen jungen Prinzen. Aber ein solcher Platz schickt sich für keine Feuerseele. — Überhaupt schickt sich für einen Mann, wie Heinse, nichts als eine Pension. Und sagen Sie selbst, mein Freund, kann ich ihm die verschaffen? — Sie sagen mir, Heinse habe Ihnen ein Schreiben gebracht, das voll Flammen gewesen sei, dem Anschein nach voll gerechtestem Zorn. — Er habe mich nach Erfurt zurückgeführt und wegen dasiger Vorfälle zur Rede gestellt,[1]) u. s. w. Und dann rufen Sie aus: „Gott, dass deine besten Menschen in solche Tiefen niederfallen oder sinken!" Gleim! Wenn Sie der rechtschaffene Mann sind, für den jeder Blutstropfen in meinen Adern Sie gehalten hat, wenn Sie je mein Freund gewesen sind, so lassen Sie Heinsen diesen Brief noch einmal schreiben. Ich darf mich nach Erfurt zurückführen lassen, und ich will wissen, was für Vorfälle das sind, wegen welcher mich Heinse zur Rede stellt.[2]) Sie hätten mir nichts sagen sollen oder alles! Nun haben Sie zu viel gesagt, um nicht alles zu sagen. Ich erwarte es von Ihrer Freundschaft, Ihrer Gerechtigkeit! Und nachdem Sie mir gestanden haben, dass Heinse in seiner Wuth, mein Leben, meinen Charakter angegeifert hat, können Sie mir gleichwohl noch von ihm als der reinsten unschuldigsten Seele sprechen?

Liebster, bester Gleim! Was soll ich denken? was soll ich sagen? Ich bitte, lassen Sie es Licht zwischen uns werden! Ich darf so stark beleuchtet werden als Sie wollen. Ich darf in mein vergangenes Leben zurückschauen. Ich bin ein Mensch, aber ein guter Mensch, und ich habe noch nie das Herz eines

---

[1]) Bezieht sich auf den Entwurf einer Entgegnung, die nicht abgeschickt wurde.

[2]) Vielleicht hatte Heinse auf die Zurückhaltung jener 6 Louisdor angespielt.

guten und edlen Menschen dadurch verloren, dass er mich genau kennen gelernt hat.

Um Heinsen habe ich von dem Augenblicke an, da ich ihn durch Riedeln kennen lernte, bis zum letzten, da er Abschied von mir nahm, Gutes verdient. Ich verlangte und erwartete nie, dass er mich dafür lieben sollte. Nur mich in Ruhe zu lassen, mich nicht zu beleidigen, war alles, was ich von ihm verlangen zu können glaube. Warum dringt er sich mir auf? Er, dem soviele unbeantwortete Briefe bewiesen, dass er kein Mann nach meinem Herzen war! „Ich fragte nach ihm.“ Ich denke doch wohl, dass man dies thun kann, ohne sich beleidigenden Zudringlichkeiten auszusetzen? Bedenken Sie um des Himmels willen einen Augenblick meine Situation mit diesem jungen Menschen und sagen Sie, ob es mir gleichgültig sein konnte, was für einen Eintritt er in die Welt machte. Denken Sie an seine Laïdion zurück, — dann an seinen Enkolp! — Nun lesen Sie an meinem Platze seinen vorletzten, äusserst petulanten Brief an mich, an seinen vorgeblichen Sokrates! und dann seine Stanzen, und dann sagen Sie, ob es mir möglich sein konnte, besser von ihm zu denken, als ich dachte, da ich Ihnen jüngst schrieb. Fühlt er, dass ich ihm Unrecht gethan habe, so mag er sich entschuldigen. Aber berechtigt ihn dies zu einem so insolenten, trotzigen Ton gegen mich? Ist dies alles, was ich um die Welt und um ihn verdient habe?

Wenn Sie allem diesen nachdenken, und dennoch finden, dass ich von dem ersten, dem besten jungen Menschen, der seinen unbegrenzten Eigendünkel durch die Wahrheit, die ich ihm, vielleicht ein wenig zu bitter — aber der Himmel weiss, ob nicht in gerechter Bitterkeit! — gesagt habe, beleidigt findet, so unanständig und unwürdig behandelt zu werden verdiente, nein, so will ich gestehen, dass ich allen Begriff von Anständigkeit und Recht verloren habe und die Ausrufung: Armer, armer Wieland! in Ihrem Briefe in vollerem Masse verdiene, als vermuthlich Ihre Meinung war. Ich bitte Sie sehr, liebster Gleim, mein Herz nicht durch eine rasche Antwort abermals zu zerreissen. Diesmal mein bester Gleim

fordre ich nur Gerechtigkeit von Ihnen. Und um diese zu handhaben, muss man bei kühlerem Blute sein. Wenn in diesen Blättern ein beleidigendes Wort ist, so desavouirt es meine ganze Seele. Ich liebe und ehre Sie noch immer wie ehedem, und ohne einen Schatten von Zweifel erwarte ich von der Rechtschaffenheit meines Gleim Gerechtigkeit gegen seinen Wieland.“ —

Wenn man die Schreiben Heines und Wielands gegen einander hält, so kann beinahe kein Zweifel sein, auf wessen Seite das grössere Recht zu suchen ist. Wieland benimmt sich wie ein Rechtsanwalt, der eine schlechte Sache zu verfechten hat. Anstatt zu beweisen, häuft er Beschuldigung auf Beschuldigung. Er hat auch nicht einen Fall genannt, der uns von Heinses mangelnder Herzensgüte überzeugte, auch nicht eine That von den mehreren, die ihn schlecht von Heinse denken machen. Mit Begier stürzt er sich auf eine Bemerkung, die er nicht einmal von seinem Gegner, sondern von einem Anderen gehört hat, auf die Bemerkung: Heinse wolle ihn wegen verschiedener Erfurter Vorfälle zur Rede stellen. Bedauerlich ist allerdings, dass über diesen Punkt nicht genügende Klarheit herrscht, und wir nicht wissen, inwieweit Heinse zu solchen Äusserungen berechtigt war. — Einen fatalen Eindruck macht es, wenn Wieland mit Emphase von seiner Herzensgüte, wenn er davon spricht, dass er ein guter Mensch sei. Man wird gewöhnlich misstrauisch, wenn Jemand selbst seine Vorzüge so nachdrücklich hervorhebt. Betrachten wir dagegen Heinses Brief, so ist der Eindruck, den wir erhalten, ein ganz anderer, für den Schreiber ungleich günstigerer. Heinse beweist, wo Wieland beschuldigt. Heinse beweist, — und für jeden Einsichtigen überzeugend, — dass es ihm mit seiner Reue über die Übersetzung des Petron Ernst ist. Er beweist, dass er keineswegs der Urheber jener Anmerkungen in eben dieser Übersetzung ist, sondern dass dieselben von der schänderischen Hand des Hauptmanns herrühren. Er beweist, dass nur Noth und Zwang ihn zu diesem Werke veranlassen konnten. Er beweist, dass Wieland ebenso schlüpfrige Gegenstände zum Stoff seiner Gedichte genommen

habe, ja er beweist sogar, dass dieser straffälliger sei, weil seine Schilderung mit kühler Überlegung niedergeschrieben, die Heinses aber mehr im Taumel der Phantasie entschlüpft sei.

Kommen wir nun zu der Frage, die hauptsächlich unser Interesse beansprucht: Was bewog Wieland in so scharfer Weise gegen Heinse vorzugehen? — In erster Linie war es wohl der Ärger über die Keckheit, mit der es ein Anderer wagte, die Consequenzen aus seinem eigenen Auftreten zu ziehen.

Er, der dem Sensualismus sein Recht in der Literatur erkämpft und dieses Recht gegenüber dem Spiritualismus der Klopstockianer vertreten hatte, fühlte sich unangenehm berührt durch das Auftreten von Leuten, die, wie Heinse, noch weiter zu gehen schienen, als er selbst, die die äusserste Grenze dessen, was erlaubt war, zu erreichen trachteten, und die, indem sie auf der betretenen Bahn weiterschritten, endlich an einen Punkt kommen mussten, wo die gebildeten und anständigen Klassen des Publicums die Gefolgschaft versagten. War man aber einmal soweit, so hatte sich die ganze Richtung, in der sich jene Stürmer bewegten, diskreditirt. Die Verantwortung musste, mit Recht oder Unrecht, auf Wieland zurückfallen, der den literarischen Heissspornen den Weg gewiesen hatte, und für ihn konnten daraus höchst unangenehme Consequenzen erwachsen, die in ihrem ganzen Umfange, namentlich was materielle Schädigung anlangt, sich gar nicht übersehen liessen. Indem Wieland in Heinse einen dieser allzuweit sich vorwagenden Jünger vermuthete, war er durchaus in seinem Recht, wenn er auf die gefährlichen Folgen mit Entschiedenheit hinwies. Die deutsche Literatur wäre ihm für eine Warnung nur zum Danke verpflichtet gewesen. Aber brauchte diese Warnung in so schroffer Weise ausgesprochen zu werden? Brauchte sie die Form persönlicher Beleidigung anzunehmen? — Gewiss nicht. Indem Wieland Heinses guten Charakter in Zweifel zog, verliess er das Feld objektiver Erwägungen und beraubte sich selbst der Sympathien, die ihm sonst sicher gewesen wären. Ich glaube indessen, dass noch

ein anderer Umstand mitgewirkt hat, Wielands Angriffen eine so ausserordentliche Schärfe zu geben. Zu dem literarischen trat noch ein persönliches Moment. Ich wies bereits darauf hin, dass durch die fortgesetzte und bis auf die Spitze getriebene Cultivirung des Sinnlichen Wieland in der Folge selbst in Misskredit gekommen wäre. Das aber hätte für den Vertrieb seiner Schriften sehr nachtheilig werden können. Wenn sich das Publikum von ihm abwandte und seine Werke nicht mehr den Absatz fanden, wie sonst, so war ihm eine Einnahmequelle verstopft, die bisher reichlich geflossen war. Das aber ging ihm ans Herz. Er war durch und durch Geschäftsmann; der Trieb nach Gewinn lag in seiner Natur, und er braucht ihn nicht mit seinem Kindersegen zu entschuldigen.[1]) Ihn, der wiederholt klagt, dass in Deutschland die Schriftsteller so schlecht bezahlt würden, während sie in England Landhäuser und Parks erwürben, musste ein jeder Ausfall in seinen Einnahmen sehr empfindlich berühren. Wie ausserordentlich genau erkundigte er sich bei Riedel[2]) nach der pekuniären Ausstattung seiner Professur in Erfurt, wie sorgfältig berechnete er alle einzelnen Posten der Einnahme! Obgleich er in Biberach in einer höchst unleidlichen Stellung sich befand und in Erfurt in eine ganz andere Lage, in einen ganz anderen, geistig anregenderen Verkehr gekommen wäre, würde er doch nicht von dort weggegangen sein, wenn er nicht bei dem Wechsel des Wohnorts, bei der Annehmlichkeit einer zusagenden Beschäftigung, auch einen materiellen Vortheil gehabt hätte. Und ein solcher Mann sollte gleichgiltig bleiben, wenn er jährlich einen Verlust von Hunderten von Thalern befürchten musste!? — Dann mochte er auch wohl ein gewisses Gefühl des Neides, der Missgunst nicht unterdrücken können. Die Stanzen mussten ihn, wenn er es auch nur ungern eingestehen wollte, von dem ausserordentlichen Formtalent und der bedeutenden Versgewandtheit Heinses überzeugt haben. Er fürchtete nicht mit Unrecht in ihm

---

1) Wieland, Briefe Bd. I. S. 105.
2) Wieland, Briefe Bd. I. S. 251 ff.

einen Nebenbuhler, der ihn auf seinem eigensten Gebiete, dem der versificirten Erzählung, aufgesucht und sich mit Erfolg mit ihm gemessen hatte. Klug genug, die volle Bedeutung Heinses zu erkennen, war er auch wiederum so schlau, seine Karten nicht zu zeigen und seine Sorge geschickt hinter dem Stirnrunzeln des Moralisten zu verbergen. Mit dem ganzen Pathos des sittenstrengen, ernsten Mannes fällt er über den Gegner her und hofft ihn mit wuchtigen Keulenschlägen dermassen zu treffen, dass ihm die Lust vergehen soll, die Welt fernerhin mit solchen Produkten seiner ausschweifenden und rohen Phantasie zu beschenken. Dieses Vorgehen zeitigte auch treffliche Früchte. Thatsächlich hat Heinse nichts weiter geschrieben, was den Stanzen ähnlich wäre. Den Plan, das Heldengedicht zu vollenden, aus dem dieselben nur ein Theil sein sollten, hat er aufgegeben. Ob ihn Wielands Angriffe allein zu dieser Verzichtleistung bewogen haben, möchte ich füglich bezweifeln; nicht ausgeschlossen aber scheint es mir, dass sie mit beitrugen, seinen schöpferischen Geist auf ein anderes Gebiet zu lenken, wo ihm ein schönerer Lorbeer grünen sollte. War Wielanden auf diese Weise zwar der augenblickliche Erfolg gesichert, so hat er doch in den Augen Nachwelt, und vielleicht auch schon seiner eigenen Zeitgenossen, sehr verloren. Unbedingt unentschuldbar bleiben nämlich die gehässigen Ausfälle auf den Charakter Heinses. Er führt nirgends einen Beweis oder auch nur die Spur eines solchen dafür an, dass seine Zweifel an Heinses guten Eigenschaften begründet seien. Er, der Prinzenerzieher, der Mann von Weltruf, dessen Name den Gebildeten aller Nationen bekannt war, durfte nicht nach subjektivem Gutdünken entscheiden, sondern musste, um solche Vorwürfe in solcher Form erheben zu können, vollgiltige Zeugnisse besitzen. Zwar war Wieland in der Wahl seiner Ausdrücke niemals sehr peinlich; er mag sich vielleicht der Öffentlichkeit gegenüber gehütet haben, ein in dem Lexicon der wohlanständigen Gesellschaft nicht befindliches Wort zu gebrauchen: in seinen vertraulichen Briefen war er desto freier. Er, der sich nicht scheute, anderer Leute Werke aufs herbste zu tadeln und über Göthes

Faust kein anderes Urtheil hatte, [1]) als dass in dieser barockgenialischen Tragödie diabolische Schöpfungskraft mit pöbelhafter Unflätherei um den Preis zu ringen scheine, er, der von demselben Werke sagt, dass man nur wagen müsse, um Erfolg zu haben, [2]) der sich schon auf die lustigen Kontorsionen freut, die es geben würde, um den Leuten **weiszumachen,** dass dieser Faust das Non plus ultra des menschlichen Geistes, und das Göttlichst-Menschlichste und Teuflischste aller Dichterwerke sei: [3]) derselbe Mann war gleichwohl aufs äusserste empfindlich gegen Tadel, der ihn selbst traf und nannte Herdern einen Knaben, [4]) die Kritiker der Allg. Deutsch. Bibliothek „Nikolaitische Bande“ und „Kritische Schnapphähne“ [5]) und ereifert sich gegen den „bübischen Muthwillen unserer jungen Studenten, Magisters und Subconrectors. [6]) Ein solcher Mann wog seine Ausdrücke nicht sorgfältig ab, wenn er sich gegen einen Anderen wandte, der ihm überdies noch persönlich unangenehm war. Würde Heinse in ähnlicher Weise geantwortet haben, so hätte sich daraus ein Streit entsponnen, der dem damaligen literarischen Deutschland nicht zum Vortheil gereichte. Es ist Gleims Intervention zu danken, dass Heinses Antwort unterblieb, [7]) den der gute Gleim auf eine andere Weise die empfindliche Kränkung vergessen zu machen suchte. Er setzte nämlich, in der Überzeugung, dass seinem „Kinde der Natur“ bitter Unrecht geschehen sei, folgendes Schreiben in Umlauf: [8]) „Wäre es unsern lieben, halberstädtschen Musenfreunden wohl nicht etwa gefällig, sich eine kleine Winterlustbarkeit zu machen? Jeder, dächt ich, würde wohl so gütig sein und auf diesem Bogen seinen Vorschlag zu vernehmen geben. Der meinige

[1]) Wieland, Briefe Bd. II, S. 81.

[2]) il n'ya qu'à oser, pour être sûr de réussir, heisst es Wieland, Briefe II, S. 82.

[3]) Wieland, Briefe II, S. 82.

[4]) Wieland, Briefe I, S. 178, 180.

[5]) Wieland, Briefe I, S. 77.

[6]) Wiel. Briefe. I. S. 75.

[7]) Körte, I. S. 173.

[8]) H. Pröhle. S. 267.

wäre, wir machten uns über Kritiker und Journalisten lustig. Jeder lieferte jeglichen Morgen in eine dafür gefertigte verschlossene Büchse seinen Beitrag zu dieser Lustbarmachung, eine Kleinigkeit oder eine Grossheit; wies gefällig wäre, ein Sinngedicht von zwei Zeilen oder ein Heldengedicht, wie Warneckens Hans Sachs, nur dass jeder Beitrag von unbekannter Hand geschrieben wäre, dass wir den Verfasser errathen müssten. Alle Sonnabend nach dem Concert würde die Büchse eröffnet. Gleminde hätte den Schlüssel.

Was meinen Sie, meine Herren? Fände dieser Vorschlag Beifall, so dächt' ich, wir machten heute den Anfang: Nachmittags um vier Uhr soll dann der Büchsenträger sich einfinden. Alles bliebe unter uns geheim.

Halberstadt, d. 8. Januar 1774.

Gleim.

Damit der Büchsenträger glaubte, es handle sich wirklich um Almosen, sollte jeder der Freunde „einen rothen Pfennig oder auch einen gelben Fuchs" hineinwerfen. Mit Beiträgen betheiligten sich J. G. Jacobi, Clamer Schmidt, Heinse und Gleim. Die Einsendungen waren verschiedener Art, hauptsächlich bestanden sie in Epigrammen, die sich ganz selbstverständlich nicht selten gegen Wieland richteten. Pröhle hat den Inhalt der Büchse veröffentlicht und in seinem Buche S. 268 ff. die einzelnen Sachen aufgeführt. Ich werde bei Besprechung von Heinses Werken hierauf zurückkommen.

Der Streit mit Wieland fällt in die letzte Periode von Heinses Aufenthalt in Halberstadt. Schon in dem Briefe, den er mit den Stanzen an Wieland schickte, hatte er ihn um Verwendung bei Besetzung einer Hofmeisterstelle gebeten. Er wollte fort und führte diesen Entschluss auch sehr bald aus; denn ein vom 2. April 1774 datirter, nach Magdeburg an Gleim gesendeter Brief[1]) benachrichtigte diesen von dem beabsichtigten Weggang seines Schützlings. Die Gründe, die

---

[1]) Körte, Bd. I. S. 148 ff.

Heinse aus einem liebgewordenen Freundeskreise und einer feingebildeten Gesellschaft, aus der Musse und Stille eines zurückgezogenen, nur dem Studium gewidmeten Lebens trieben, sind unschwer zu erkennen. Er, dessen Charakter das stolze Streben nach Unabhängigkeit als Grundzug aufgedrückt war, mochte es drückend empfinden, bei einem Alter von nahezu 30 Jahren sich durch die Mildthätigkeit eines Anderen erhalten zu sehen. Obwohl er wusste, dass Gleim ihn seine Abhängigkeit nie fühlen lassen würde, obwohl er überzeugt war, dass seine Weigerung, länger zu bleiben, dem Edlen wehe thun könnte, so war er doch ausser Stande, dessen Unterstützung anzunehmen. Dazu kam noch seine Sehnsucht nach dem Süden, nach Italien. Immer und immer kehrt in seinen Briefen das Verlangen wieder, sich mit eigenen Augen an den Wunderwerken der Alten zu laben, den Spuren einer vergangenen, aber unvergessnen Welt nachzugehen. Dieser Herzenswunsch, dessen Erfüllung ihm ebenso Bedürfniss war, wie Göthe, schien aber bei einem länger währenden Aufenthalt in Gleims Haus in immer weitere Ferne zu rücken. Der gutherzige, väterliche Freund würde sich mehr und mehr an ihn gewöhnt haben, seine Gesellschaft, sein Umgang würde ihm unentbehrlich geworden sein, sodass er einen Weggang mit jedem Jahre schwerer und schmerzlicher empfunden hätte. Wie tief schon jetzt Heinses Trennung von Gleim gefühlt ward, geht aus den Briefen hervor, die Beide im Monat April wechselten. Hier offenbart sich namentlich bei dem Älteren eine Wahrheit und Innigkeit der Empfindung, die merkbar gegen den früheren tändelnd-enthusiastischen Ton absticht. — Der Wunsch, Italien zu sehen, war, wie gesagt, die Hauptursache, dass Heinse Gleim verliess und das Anerbieten Fritz Jacobis, nach Düsseldorf zu übersiedeln und Mitredakteur an der Zeitschrift „Iris“ zu werden, annahm. Die materiellen Bedingungen waren nicht ungünstig, wenn auch nicht gerade glänzend. Er erhielt einen jährlichen Gehalt von 300 Reichsthalern und eine Extraremuneration von 2 Louisdor für jeden der Iris gelieferten Bogen Manuscript. Die Iris sollte sich mit ihrem Inhalte hauptsächlich an das Damenpublicum wenden.

Die Bestimmungen des Contraktes,[1]) der am 29. März 1774 zwischen Jakobi und Heinse abgeschlossen wurde, waren, ausser den oben genannten pekuniären Abmachungen folgende: Heinse musste sich verpflichten binnen 8 oder 14 Tagen vom 29. März an gerechnet, mit Jakobi nach Düsseldorf zu reisen. Ferner sollte Heinse den Druck und die Correktur des neuen Journals besorgen und ebenso den durch die Redaktionsgeschäfte entstehenden Briefwechsel übernehmen. Der Contrakt wurde vorläufig auf ein Jahr mit halbjähriger Kündigung abgeschlossen. Das Journal, die Iris, sollte in Düsseldorf erscheinen. — Da der Termin seiner Abreise sehr kurz gestellt war, so ging Heinse von Halberstadt, ohne sich von dem guten Gleim, der sich gerade auf einer Reise befand, haben verabschieden zu können. Dass diese Handlungsweise den väterlichen Freund tief betrüben musste, ist begreiflich; klagte er doch,[2]) dass er von seinen liebsten Freunden gemordet werde. Indessen mass er Heinse den geringeren und Jakobi den grösseren Theil der Schuld bei, wie aus den Briefen hervorgeht, die er mit Beiden später wechselte.[3]) Es liegt ausserhalb des Bereichs dieser Arbeit, die Vorwürfe, welche Gleim Jakobi macht, auf ihre Richtigkeit hin zu prüfen, erwähnt soll nur werden, dass Gleim nicht ganz ohne Grund von einer gegen ihn geübten Hinterlist sprechen durfte, da die ganze Sache gerade während seiner Abwesenheit abgeschlossen wurde. Er hatte selbst daran gedacht,[4]) die Iris herauszugeben, aber in Halberstadt. Als Mitarbeiter waren Clamer Schmidt, Heinse und Jacobi bestimmt, jedem ein Gehalt von tausend Thalern zugebilligt, seinerseits hatte er selbst auf jeden Gewinn verzichtet und nur gebeten, dass man hin und wieder in seinem Garten zu freundschaftlichem Gespräche zusammenkäme. Sehr hart tadelt er, dass seinem Heinse ein so geringes Gehalt ausgeworfen sei, und er nennt Jakobi den Buchhändler, Heinse den Ladendiener in dem ge-

---

[1]) abgedr. im Archiv f. Litt. Bd. X. S. 380.

[2]) Körte, Bd. I, S. 154.

[3]) vergl. H. Pröhle, S. 308 ff.

[4]) Körte, Bd. I, S. 159.

meinsamen Geschäft. Indessen konnte an dem Faktum nichts mehr geändert werden. Am 11. April brachen Jacobi und Heinse von Halberstadt auf und am 13. Mai langten sie, nach einem Aufenthalt in Hannover, in Düsseldorf an. Von den Beiträgen, welche Heinse für die „Iris“ bestimmt hatte, nennt er einen kleinen Roman: „Apelles,“ dann Übersetzungen aus dem Ariost und Tasso und einige Biographieen. Die zuletzt genannten Sachen sind in der That auch in der Iris erschienen, der „Apelles“ ist nie vollendet worden. Wahrscheinlich ist der Roman in seinen Grundzügen bereits in Halberstadt entworfen worden,[1] um aber in Düsseldorf nach einem anderen Plane umgearbeitet zu werden. Gleim muss grosse Hoffnungen auf das Werk gesetzt haben, da er sich wiederholt darnach erkundigt,[2] indessen ist es trotz seiner Mahnungen unausgeführt geblieben. Den Inhalt des Romans können wir wenigstens in den allergrössten Umrissen, erkennen, oder vielmehr errathen, wenn wir Heinses Brief vom August 1776 zur Untersuchung heranziehen. Es sollte ein Malerroman werden, der das ganze Culturleben Griechenlands in der Zeit Alexanders des Grossen zur Darstellung brachte. Apelles war wohl der Mittelpunkt der Erzählung, und um ihn gruppirten sich die Träger der stolzesten Namen jener Epoche. Hauptsächlich aber sollte der Malerei der Alten ein breiter Raum gegönnt werden. Man wollte, so lässt sich vermuthen, die Blüthezeit der griechischen Malerei schildern, die in Apelles ihren Gipfelpunkt gefunden hätte, so dass dieser Künstler auch hierin der Mittelpunkt des Ganzen geworden sein würde. Der Roman blieb liegen, andere Arbeiten mochten dringender sein, und als Heinse Musse zur Ausarbeitung gefunden hätte, da gebrach es ihm an Lust zur Vollendung. Vor allen Dingen scheute er sich, einen Roman über eine Sache zu schreiben, von der er beinahe gar keine positive Kenntniss besass. Er schreibt selbst:[3] „Es lässt sich

---

[1]) Körte, Bd. I, S. 198.
[2]) Er spricht noch nach dem Erscheinen des Ardinghello davon.
[3]) Körte, Bd. I, S. 241 f.

wenig mehr über die wirkliche Malerei der Griechen sagen, als Märchen, trockne Nachrichten, Schwärmereien der Phantasie, die keinen sonderlichen Erfolg haben können, als irgend Gestalten wie Sanchos purpurne und himmelblaue Ziegen am Himmel, denen in ihren Erbauungsstunden, die noch nicht aus Erfahrung wissen, dass es nicht wohl purpurne und himmelblaue Ziegen geben könne. Wer will sich eine sinnliche Vorstellung machen von der Eigenheit der Gemälde des Parrhasius und Apelles, da wir keine mehr von ihnen besitzen, und ausser einigen ausserwesentlichen Anekdoten, nicht einmal umständliche Beschreibungen von den Ideen und Zusammensetzungen derselben haben? Da uns nur einige dunkle und meist unverständliche Nachrichten, von ihrer Weise zu malen, übrig geblieben, und überhaupt kein einziges Stück von den Meistern der guten Zeit, sondern bloss etliche verschimmelte römische Mauerfragmente, woraus wir vielleicht auf sie schliessen können, wie von einem heutigen Holländer auf Raphaelen." Heinse war zu der Überzeugung gekommen, dass es, um einen Roman zu schreiben, der griechisches Leben behandeln solle, nicht genüge, griechische Philosophie in graziöser, anmuthiger Weise zu verarbeiten, sondern dass dazu ernste wissenschaftliche Studien nöthig seien. Jemehr er zu dieser Erkenntniss gelangte, desto weniger konnten ihm seine früheren Werke behagen und mit Bezug auf eines derselben, die Laidion, schreibt er:[1]) „Laidion habe ich empfangen. Wenn ich diese eleusinischen Geheimnisse jetzt schreiben sollte, so würden wenige Bogen so lauten, wie sie hier gedruckt zu lesen sind; Laidion würde ebenso umgestaltet erscheinen, als ich jetzt bin, gegen das, was ich vor drei Jahren war."

So blieb denn der Apelles unausgeführt. Dass Heinse übrigens dem Zeitalter des Apelles ein besonderes Interesse entgegenbrachte, sieht man daraus, dass auch für das beabsichtigte Heldengedicht, dem die Stanzen entnommen waren,

---

[1]) Körte, Bd. I, S. 163. Der Brief, in dem sich diese Stelle findet, ist von 1774.

die Epoche Alexanders von Macedonien als historischer Hintergrund gewählt worden war.[1])

Als Curiosum und zugleich als Beweis, dass Heinse bereits weiteren Kreisen bekannt war, sei noch erwähnt, dass sich sein Name in dem „Almanach der deutschen Musen“ (Leipzig bei Schickert) vom Jahre 1774 in der „Tabelle einiger unserer lebenden Dichter und schönen Geister“ mit aufgeführt findet und zwar mit folgender, unrichtiger biographischer Notiz: „Heinse, Wilhelm, Hofmeister zu Halberstadt, geboren 1749 (1746) zu Langewiesen.“ Bemerkt sei gleich hier noch, dass wir die falsche Angabe des Geburtsjahres auch in dem Almanach des folgenden Jahres antreffen, wo es heisst: „Heinse, Wilhelm, privatisirt zu Düsseldorf, geboren zu Langewiesen 1749.“

Schon auf der Reise nach Düsseldorf, die am 11. April angetreten und am 13. Mai beendigt wurde, machte Heinse interessante Bekanntschaften. Der Weg führte ihn und seinen Begleiter Jacobi über Braunschweig und Hannover, wo er in dem erstgenannten Orte Leisewitz, Zachariä und Lessing kennen lernte.[2]) Dann ging es durch Westphalen der neuen Heimath zu. Die erste Zeit des Düsseldorfer Aufenthaltes war für Heinse, wie das bei seiner sanguinischen Natur nicht anders zu erwarten stand, ein ununterbrochenes Freudenfest. Über sein äusseres Leben, wie seine innere Entwicklung geben uns die Briefe Aufschluss, die er an Gleim richtete. Sobald es ihm seine Redaktionsgeschäfte nur immer erlaubten, machte er sich von Düsseldorf frei, streifte in den reizenden Umgebungen der Stadt, selbst an den Ufern des Rheines, umher und liess den Zauber jener herrlichen Gefilde voll auf seine Seele wirken.

Er spricht auch davon, Naturstudien zu veröffentlichen, sobald ihm die hierzu nöthige Musse werde. Ein aus Elber-

---

[1]) Laube, Schriften, Bd. V, S. 222.
[2]) Schober, S. 64.

feld vom 3. Juli 1774 datirter Brief[1]) birgt auch eine ganz interessante Charakteristik von der Lebensauffassug Heinses. Es heisst dort: „Schönheit und Weisheit und Güte, jedes Glück verliert den Reiz, der allein die süssen Empfindungen in unsern Sinnen zeugt, wenn wir sie zu lange aus einerlei Gesichtspunkten betrachten, deswegen führte mich das, was der weise Verfasser der Encyklopädie: Ohngefähr, die Griechen: Fortuna und die Christen: göttliche Vorsicht nennen, von einer Scene in die andre, aus den Gebirgen und Thälern des Thüringer Waldes zu einer jungen Phryne, aus den Armen dieser Phryne zum werdenden Achytas-Wieland und dann zu einem Herumstreicher u. s. w., weil ich, wie es scheint, dazu geboren worden bin, die Dinge dieser Welt aus allen nur möglichen Gesichtspunkten zu betrachten, um das glücklichste und unglücklichste unter allen Geschöpfen der Mutter Erde zu sein, und von jedem priesterlichen Bürger für wahnsinnig gehalten und von guten und weisen Menschen als eine Art von Märtyrer zum Wohl des menschlichen Geschlechtes geliebt zu werden. Kurz, mein bester Gleim, mein Genius entführt mich Ihnen, um fortzufahren, mich zu einem ächten, wahren Kosmopoliten, zu einem der ersten unter allen, die in der Natur der Dinge gewesen sind, auszubilden.

Das beste, das weiseste, das ich dabei thun kann, ist, mich sogleich bei jeder Abwechslung der Scene in meine Bestimmung zu finden — die Aristippische Art von Attraktion, die im Innern meines Geistes liegt, immer mehr dazu zu gewöhnen, das Gute und Schöne, sowohl das, was an dem Hofe eines Schach-Bahams, als auf dem Landgute eines Xenophons, und den Gärten der Aspasia zu finden ist, im Augenblick zu sich zu ziehen. —

Warum sollte ich den Becher der sinnlichen Wonne nicht austrinken, wenn ich Durst habe, und ihn mit Nektar angefüllt und Rosen bekränzt vor mir stehen sehe? meinem Herzen nicht jede Art von angenehmen Empfindungen zu geniessen geben? Einer meiner ersten Grundsätze ist: die

---

[1]) Körte, Bd. I, S. 176.

Unglücklichen so glücklich zu machen suchen, als ich kann und mit den Glücklichen ihr und mein Glück theilen, ohne es ihnen zu beneiden oder zu rauben suchen; und wenn das Unglück angezogen kommt, mirs zum Vergnügen, zur Lustbarkeit zu machen, mich mit ihm gleich einem Herkules herum zu schlagen; und diesen Grundsatz habe ich denn auch bis jetzt sehr treulich befolgt.

Bei dieser Lebensart und diesen Grundsätzen werde ich zwar niemals so reich wie der Jude Ephraim werden, nichtsdestoweniger aber glücklicher als Crösus und Attalus und der angesehenste Bürgermeister in Amsterdam leben; denn nachdem ich alle möglichen Lebenswandel austabellirt, habe ich gefunden, dass derjenige, insbesondere für einen Dichter und Philosophen von 20—40 Jahren, der beste sei, bei welchem die häufigste Abwechslung von Scenen ist. Ich würde vor Gleichgiltigkeit erblassen, wenn ich jeden Tag das nämliche thun, reden, sehen und handeln müsste."

Dieses philosophische Glaubensbekenntniss ist deshalb nicht allein wichtig, weil es eine psychologische Motivirung des fluchtähnlichen Fortgangs von Halberstadt enthält, sondern weil es auch eine Analyse von Heinses Charakter giebt, durch die das bestätigt und bekräftigt wird, was bereits früher angedeutet wurde: dass Heinse durch seine unstäte Rastlosigkeit, seinen ununterdrückbaren, nie entschlummernden Wandertrieb sich den behaglichen Genuss einer gesicherten Lebensstellung selbst versagte. Heinse war, wie er ganz richtig ausführt, eine jener unruhigen Naturen, die nur in stetem Wechsel ihrer Umgebung Befriedigung finden.

Indessen bedeutete Düsseldorf eine der glücklichsten Stationen auf seiner Wanderung. Im Verkehr mit den Gebrüdern Jacobi, mit des einen, Fritz, Gemahlin, deren Familienname Betty von Clermont war, einer feingebildeten und liebenswürdigen Dame, im Verkehr mit den Freunden des Jacobischen Hauses, zu denen der Freiherr von Hompesch, die Gräfinnen von Hatzfeld, der Kanonikus von Pauw, La Roche

und andere Männer und Frauen [1]) von Ruf gehörten, fand er Anregung und Genuss in Fülle.

In der Familie Jacobis war er sehr häufig; dessen Gemahlin Betty bezeichnete er in seinen Briefen als seine Schülerin. [2]) Höchstwahrscheinlich hat er seine reichen musikalischen Kenntnisse in den Dienst des Jacobischen Hauses gestellt und so die Liebenswürdigkeit zu vergelten gesucht, die man ihm entgegenbrachte. Auch späterhin war diese gemeinsame Liebe zur Musik ein Band, das ihn an die Familie Fritz Jacobis fesselte. Er schickte aus Italien wiederholt Musikalien, [3]) Auszüge aus Opern und Liedern nach Düsseldorf.

Ausserordentlich interessant war für ihn eine Begegnung mit Göthe, die im Juli des Jahres 1774, vermuthlich in Cöln [4]) stattfand. Der Eindruck, den dessen hinreissende Persönlichkeit, sein bezauberndes Wesen, sein glänzender Geist bei Heinse hinterlassen haben, spiegelt sich am besten in den Worten wieder, die er an seine Halberstädter Freunde richtet: „Göthe war bei uns, ein schöner Junge von 25 Jahren, der vom Wirbel bis zur Zehe Genie und Kraft und Stärke ist; ein Herz voll Gefühl, ein Geist voll Feuer mit Adlerflügeln, qui ruit immensus ore profundo.“ —

---

[1]) Joh. Schober, S. 66.

[2]) Körte, II, S. 147, 197.

[3]) ebenda.

[4]) Schober sagt (S. 71), dass diese Begegnung in Elberfeld stattgefunden habe, leider ohne seine Quelle für diese Angabe zu nennen. Ich habe Cöln aus folgenden Gründen bevorzugt: Heinse sagt, dass Lavater und Basedow in Begleitung Göthes gewesen wären (Körte, I, S. 197). Dann fand die Begegnung bestimmt auf Göthes Rheinreise statt, die er im Juli 1774 von Frankfurt aus antrat. Er selbst sagt nun über das Zusammentreffen mit Jacobi in „Wahrheit und Dichtung“ folgendes: „Schon in Ems hatte ich mich gefreut, als ich vernahm, dass wir in Cöln die Gebrüder Jacobi treffen sollten, welche mit anderen vorzüglichen und aufmerksamen Männern sich jenen beiden merkwürdigen Reisenden entgegenbewegten.“ Dass unter diesen vorzüglichen Männern Heinse sich mit befand, ist beinahe sicher anzunehmen.

Ähnlich urtheilt er in einem Briefe an Gleim[1]) vom 13. Oktober 1774:[2]) „Ich kenne keinen Menschen in der ganzen gelehrten Geschichte, der in solcher Jugend so rund und voll von eigenem Genie gewesen wäre, wie er. Da ist kein Widerstand; er reisst alles mit sich fort, und seine „Götter, Helden und Wieland" — ein Werk von herkulischer Stärke, wenn mans recht, und Zeile vor Zeile, durchdenkt und durchfühlt und wofür Wieland immer seinen Musarien geben würde, wenn er es vernichten könnte — kömmt in keine grosse Betrachtung, wenn man ihn persönlich reden hört."

Auch Göthe hatte seinerseits von Heinse einen günstigen Eindruck empfangen. Er äusserte, dass Heinse ein herrliches Genie sei, er hätte nicht gedacht, dass soviel Grazie in dem jungen Faun verborgen läge.[3]) Dann fährt er fort: „Das ist mein Mann. Er hat Hunderten das Wort vor dem Munde weggenommen; eine solche Fülle hat sich mir so leicht nicht dargestellt. Ich halte dafür, dass sich nichts über ihn sagen lässt. Man muss ihn bewundern oder mit ihm wetteifern."[4]) Gleich an dieser Stelle möchte ich die Frage nicht erörtern, sondern nur berühren, ob Heinse das Vorbild für den Satyres Göthes, in dessen Burleske: „Satyros oder der vergötterte Waldteufel", gewesen ist. Ich glaube diese Frage verneinen zu müssen.

Zunächst stammt, nach der Angabe Göthes selbst in der Überschrift des Dramas, dieses Werk bereits vom Jahre 1773. Eine persönliche Berührung Göthes mit Heinse hat aber v o r 1774 entschieden nicht stattgefunden. Da nun die in jener Zeit entstandenen Farcen, Satiren und Burlesken Göthes die Folgen p e r s ö n l i c h e r oder bedeutsamer l i t e r a r i s c h e r Anregungen gewesen sind, Heinse aber 1773 nur durch die

---

[1]) Nicht an die Halberstädter Freunde, wie Schober sagt (S. 71).

[2]) Körte I, 201.

[3]) Lucae, S. 31.

[4]) Auch diese Stelle ist aus Lucae 31. Sie findet sich in verkürzter Form wieder bei Körte I, S. 213. Göthe sagte die betreffenden Worte nach Empfang der Laidion, ohne den Namen des Autors zu kennen.

wenig beachteten Sinngedichte, den Petron und die — anonym erschienenen — Kirschen bekannt war, so würde es schon aus diesem rein äusserlichen Grunde gar nicht möglich gewesen sein, dass Heinse als Modell für den Satyros gedient habe. Überzeugender ist aber noch, was Göthe über die Persönlichkeiten, die in den Burlesken als Gegenstand des Spottes dienten, in „Wahrheit und Dichtung, 13. Buch, selbst sagt: „Dem sei nun, wie ihm wolle, genug, wir nährten von jener Zeit an eine gewisse unruhige, ja neidische Aufmerksamkeit auf dergleichen Leute, die auf ihre eigene Hand hin und her zogen, sich in jeder Stadt vor Anker legten, und wenigstens in einigen Familien Einfluss zu gewinnen suchten. Einen zarten und weichen dieser Zunftgenossen habe ich im Pater Brey, einen andern, tüchtigern, derbern, in einem künftig mitzutheilenden Fastnachtsspiele, das den Titel führt: „Satyros oder der vergötterte Waldteufel", wo nicht mit Billigkeit, doch wenigstens mit gutem Humor dargestellt.[1])" Diese Schilderung passt aber beinahe in keinem Zuge auf Heinse. Weder zog er auf eigene Hand hin und her, noch legte er sich in jeder Stadt vor Anker, noch suchte er in einigen Familien Einfluss zu gewinnen. Göthe meint nach seinen eigenen Erläuterungen in Wahrheit und Dichtung, die den eben citirten Worten vorausgehen, einen Menschen, der sich überall nur eine kurze Zeit aufhielt, und der, vor allen Dingen, seine Talentlosigkeit durch den Reiz der Neuheit seiner Erscheinung zu verdecken strebte. Das passte aber gleichfalls nicht auf Heinse, dem es trotz seiner Wanderlust nie eingefallen wäre, plan- und ziellos durch die Welt zu schweifen, am allerwenigsten aber zu heucheln und seine Unfähigkeit hinter einem imponirenden und interessirenden Auftreten zu verbergen.

Auch die Erscheinung des Satyros in dem Drama selbst stimmt nicht zu Heinses Persönlichkeit. Satyros ist ein unsaubrer, roher, sinnlicher Charakter, der empfangene Wohl-

---

[1]) Göthes Werke. Mit erläut. Einl. Berlin, Grote 1873. Bd. XIX. S. 103.

thaten mit gröbstem Undank vergilt und einen Mann, den Einsiedler, der ihm Gutes gethan hat, ins Gefängniss, ja selbst dem Tode nahe bringt. Er macht Propaganda für eine neue Lehre: die Rückkehr zur unverfälschten Natur, er giebt sich für einen Gott aus, während er doch thatsächlich nur ein gewöhnlicher Mensch ist, der seinen sinnlichen Gelüsten selbst im Allerheiligsten des Tempels nicht Zügel anlegen kann. Eben, da er dort ein Weib verführen will, wird er ertappt und fortgejagt. Von allen diesen Einzelheiten, die sich doch auf thatsächliche Ereignisse im Leben des als Satyros Verspotteten beziehen müssen, können wir keine in der Vergangenheit Heinses nachweisen. Er war nicht mehr Anhänger Rousseaus als Tausende seiner Zeitgenossen; Undankbarkeit und sinnliche Rohheit, die ihn nicht abgehalten hätten, das Weib dessen zu verführen, der ihn mit Wohlthaten überhäuft hatte, waren Fehler, die sich nicht in seinem Charakter fanden. Dass er nicht undankbar war, habe ich schon erwähnt und aus dem Zeugnisse Sömmerings bestätigt;[1]) was über seine Sinnlichkeit und Lüsternheit gesagt und geschrieben worden sein mag, basirt mehr auf übertriebenen und unrichtigen Annahmen als auf historisch feststehenden Thatsachen. Ich werde später Gelegenheit nehmen, nachzuweisen, dass Heinse keineswegs von Jugend auf, wie man behauptet hat, der Faun gewesen ist, als der er so vielen erscheint. Wie er zu der Übersetzung des Petron, der Kirschen gekommen ist, wissen wir, Werke aber, die er selbstständig, frei aus sich heraus schaffen konnte, wie die Laidion, sind bei weitem nicht so mit Frivolität durchsetzt, als die Wielandschen „komischen Erzählungen“.

Auch der Ausgang des Dramas, der Sturz des Satyros durch ein Weib, dem er Gewalt anthun will, lässt sich auf kein Ereigniss in Heinses Leben deuten. Die einzig denkbare Möglichkeit, dass in dem Massowschen Hause etwas derartiges vorgegangen wäre, ist genügend durch den Ton

---

[1]) Lucae, 31 ff.

und den Inhalt des Abschiedsbriefes widerlegt, den er an die Gattin des Freiherrn richtete.[1])

Alle die charakteristischen Züge des Satyros finden wir aber bei einem Manne wieder, der durch seine Persönlichkeit, sein Auftreten, seine Lebensgewohnheiten einen mehr abstossenden als anziehenden, aber immerhin frappirenden Eindruck auf Goethe machte: bei Basedow. Die Unreinlichkeit desselben, seine unangenehmen Manieren, sein rastloses Umherschweifen sein Agitiren und Werben für seine philanthropischen Lehranstalten, kurz den ganzen Basedow erkennen wir mit Leichtigkeit wieder im Satyros. Ob der Ausgang der Burleske von Goethe willkürlich erfunden ist, um dem Drama einen Abschluss zu geben, oder ob er sich auf eine — mir wenigstens — unbekannte Episode aus dem Leben Basedows bezieht, wage ich nicht an dieser Stelle zu entscheiden, auffällig aber deutet der Umstand auf Basedow hin, dass die Herrschaft des Satyros nur von kurzer Dauer ist, und dass es dem gesunden Menschenverstand bald gelingt, das Unhaltbare, ja Unsinnige in seiner neuen Lehre zu erkennen, wie denn auch Basedow nur kurze Zeit ernst genommen wurde und sammt seinem Philanthropin binnen wenig Jahren zu den interessanten Erinnerungen gehörte. —

Die schönen Tage seligen Geniessens, die Heinse am Rheine verleben durfte, blieben ihm immerdar unvergesslich. Der Verkehr mit liebenswürdigen und geistreichen Menschen, die mannigfachen Anregungen, die sich daraus ergaben, verfehlten ihre Wirkung auf seinen Geist und sein Gemüth nicht. Ein Gefühl kühner Thatkraft und kecker Wagelust durchströmte ihn, sein Selbsstbewustsein stärkte sich, namentlich nachdem Goethe ihn mit dem Zauber seiner Persönlichkeit erfüllt hatte.

Seine lebhafte und kampfesfrohe Stimmung spiegelt sich am besten in seinen Briefen wieder. So schreibt er, noch voll von dem Eindruck der Begegnung mit Goethe:[2]) „Diese

---

[1]) Arch. f. Litt. X, S. 481.

[2]) Körte I, S. 201.

Messe kommen meine Erzählungen[1]) heraus und die Nachrichten zum Leben des Petrarcha. Ich habe zu den Erzählungen eine ganz neue Vorrede gemacht, und einen ganz neuen Commentar zur Wielandschen Aurora, ob er ihn gleich an mir nicht verdient hat. Aber lasst ihn nur so fort uns jungen Köpfen begegnen, er wird schon sehen was er gethan hat. Glaubt er irgend, es sei genug, wenn er sich allein nur lobt? Oder dass wir kein Gefühl haben, und uns so gutwillig vor dem ganzen Publikum schulmeistern lassen? Nicht so Klopstock, Lessing und Vater Gleim."

Im Winter des Jahres 1774/75 muss Heinse sehr gefährlich krank gewesen sein, so krank, dass er die Bäder von Aachen gebrauchte.[2]) Ein Rückfall, vielleicht derselben Krankheit, warf ihn im Sommer 1775 abermals aufs Lager, und diesmal scheint sein Leiden wiederum sehr ernster Natur[3]) gewesen zu sein, denn vom 30. Mai des letztgenannten Jahres bis zum 19. September ruhte sein Briefwechsel mit Gleim. Nach seiner Wiederherstellung arbeitete er indessen ebenso emsig wie vorher, betheiligte sich an den Redaktionsgeschäften der Iris und schickte auch anderen Blättern, wie dem Deutschen Merkur, Beiträge. Leider sollte ihm die Gefälligkeit, welche er hierdurch Wieland, dem Herausgeber des Merkur, leistete, mit bittrem Undank vergolten werden. Nachdem der Streit, anlässlich der Stanzen, auf Intervention Gleims[4]) von Heinse nicht fortgesetzt worden war, hatte der Weimaraner Altmeister eine versöhnlichere Stimmung gezeigt und unter anderem an F. H. Jacobi nach Empfang der Laidion folgendes geschrieben:[5]) „Sie haben nun, denke ich, Laidion gelesen und ich bin sehr begierig zu wissen, was Sie von dem schönen

[1]) Es sind das die „Erzählungen für junge Damen und Dichter" 2 Bde., 1775. Sie enthalten Sachen von Hagedorn, Gellert, Wieland, Kestner, Gleim und Anderen.

[2]) Körte I, S. 206 und 212.

[3]) Körte I, S. 219.

[4]) Körte I, 173.

[5]) Jacobi, Briefwechsel I, S. 167.

abenteuerlichen Ungeheuer sagen werden. Ich lese es nun schon zum zweiten Male und finde, unter uns gesagt, sehr schöne Capitelchen darin. Im Grunde kann ich mich nicht entbrechen, dem wilden Knaben gut zu sein. Wenn Sie ihn dahin bringen könnten, richtiger zu denken und weniger zu schwärmen, so würden Sie ihm und der Welt einen Dienst gethan haben. Denn es sind in der That Grazien in diesem Satyr verschlossen. Ich habe nie keine Gewalt über ihn gehabt, wie er am besten weiss. Sollte es Ihnen gelingen, ihn zu bekehren, oder vielmehr von seinem Seelen-Priapismus zu heilen, so wünschte ich, dass er sich entschlösse, dem Merkur vierteljährlich etliche Bogen Prosa oder Verse zu liefern und einstweilen bis auf bessere Zeiten drei Louisdor für den Bogen aus dem Beutel des Merkur anzunehmen. Sprechen Sie mit ihm doch davon und sagen Sie ihm, dass ich ihn mit allen seinen Unarten lieb habe. Acht bis zehn Bogen ist alles, was ich ihm zumuthe; aber je weniger, desto besser, das versteht sich.“

Ich glaube, dass diese Anerkennung, die Wieland hier Heinse zollt, doch nicht so ganz aus innerstem Herzensgrunde kam, sondern dass äussere Rücksichten mit gesprochen haben. Zuerst mochte Wieland allerdings das Unrecht einsehen, das er Heinse gethan hatte und das Bedürfniss fühlen, es auf die oder jene Weise etwas zu mildern, dann aber war er auch zu sehr Geschäftsmann, um sich einen Schriftsteller, dessen Talent er kennen und schätzen gelernt hatte, auf immer zum Feinde zu machen, und dessen Feder auf immer seinem Journale zu entziehen. Wieland war damals wegen des Merkur in nicht geringer Noth und Verlegenheit. Seine Mitarbeiter liessen ihn mit ihren Beiträgen oft im Stich, und ein Mann wie Heinse, der durch Übersetzungen oder eigene Dichtungen den Mangel an Manuscript hätte decken können, wäre ihm ausserordentlich willkommen gewesen. Wie nothwendig Heinse Wielanden war, wie er ihm die Mitarbeiterschaft am Merkur förmlich aufdrängte, beweist folgende Stelle eines im Jahre 1777 an F. Jakobi gerichteten Briefes:[1]) „Ich will zwischen

[1]) Jacobi, Briefwechsel I. 277.

jetzt und Weihnachten für den Merkur mein Ausserstes thun, aber allein kann ich es nicht zwingen. Georg hat noch die Iris auf dem Halse, Du, mein Allerliebster, hast noch zehnmal mehr Geschäfte, Zerstreuungen und Verhinderungen als ich, so dass ich hier, wo die Rede von monatlichem Fabrikwesen ist, noch weniger auf Dich als auf Georg zählen kann. Freund Merk, der viel thun könnte, ist bald zu launisch, bald zu träg, bald von andern Dingen zu befriedigt, um viel für mich zu schreiben. Und wo nun also hinaus? In der That, ich weiss mir nicht zu helfen, wenn Du nicht Mittel findest, Heinse auf eine Zeitlang für den Merkur in Aktivität zu setzen. Sag mir doch einmal, sub rosa, etwas von seiner Lage. In welchem Verhältniss steht er mit Dir? Was sind seine Ab- und Aussichten? Was brütet seine Seele? Wenn Du es für thunlich und rathsam hältst, ihn auf ein halb Jahr für den Merkur anzuwerben, so will ich alles mögliche thun, ihm Lust zu machen. Das Nothwendigste, das Werk im Gang zu halten und in noch bessern Schwung zu bringen, ist mehr Mannigfaltigkeit, mehr Journalmässigkeit."

Auf den zuletzt ausgesprochnen Gedanken, „auf ein halb Jahr" ständiger Mitarbeiter am Merkur zu werden, ist nun Heinse allerdings nicht eingegangen. Jacobi versprach[1]) zwar in einem, 14 Tage nach dem Empfang des obigen, abgeschickten Briefe, ihn, der mit dem Grafen von Nesselrode aufs Land gegangen war, „in Beschlag zu nehmen", sobald er zurückgekehrt sei, aber Heinse mochte an Erfurt und die dort gemachten Erfahrungen zurückdenken, und er verzichtete auf eine nähere, wenn auch nur geschäftliche Berührung mit Wieland, obgleich er, wie Jacobi weiter bemerkt, keine Aussichten sonst hatte. Wohl aber schickte er, wie er bereits früher gethan, verschiedene Arbeiten an den Merkur ein. Von diesen nenne ich vor allem „zwei Briefe über das italienische Gedicht Ricciadetto", die bereits Klopstock mit Beifall im Manuscripte gelesen hatte,[2]) der nach der Lektüre derselben

---

[1]) Jacobi, Briefwechsel I, S. 279.

[2]) Körte I, S. 215.

dem Verfasser der Laidion und der schönen Stanzen hatte sagen lassen, dass er ihn sehr hoch schätze.[1]) Heinse selbst hielt diese Briefe für das Beste, was er nach seinen Stanzen gemacht hatte.[2]) Diese Briefe,[3]) denen noch mehr folgen sollten,[4]) hatte Heinse Wieland für den Merkur überlassen, der sie zwar abdruckte, aber am Schlusse mit folgender Bemerkung versah: „Hier bricht der Auszug[5]) plötzlich ab, desto besser.“ Dass dieses „desto besser“ den Verfasser bitter kränken musste, ist selbstverständlich, indessen verzichtete Heinse auf eine öffentliche Genugthuung, ja er war liebenswürdig genug, seine berühmten Briefe über die Gemälde der Düsseldorfer Gallerie Wieland zur Verfügung zu stellen, die der Merkur aber so von Druckfehlern entstellt brachte, dass Heinse sagte, diese Druckfehler „möchten ihm das ganze Schreiben verreden machen.“[6]) Zu einer Berichtigung wollte sich Wieland nicht verstehen, ja er freute sich sogar, dass Merck in einer abfälligen Kritik der Gemäldebriefe dem „apokalyptischen Thiere“, wie er Heinse nannte, etwas hinaufgegeben habe.[7])

Trotz der Antipathie, die sich in diesen Lieblosigkeiten unumwunden ausspricht, scheute sich Wieland doch nicht, Heinses Hilfe und Unterstützung in jenem an Jacobi vom Jahre 1777 gerichteten Briefe von Neuem zu verlangen. Er war eben Geschäftsmann, er unterdrückte seine Abneigung gegen Jemanden, den er brauchte, und liess seiner schlechten Laune wieder die Zügel schiessen, sobald er dessen Mitwirkung entbehren konnte. Dies zeigte er in geradezu auffallender Weise jetzt. Heinse, von Jacobi von der Noth des Merkur unterrichtet, vergass seinen berechtigten Groll und sandte einen Theil seiner bisher gefertigten Übersetzung des Ariost mit der Aufschrift: „Ariosts Zwietracht aus Heinses Über-

---

1) Körte I, S. 215.
2) Ebenda.
3) Deutscher Merkur, 1775, II 15—41, IV 33—61 u. 242—263.
4) Körte I, 215.
5) Dieser Auszug des Gedichtes folgte den Briefen.
6) Körte I, 307.
7) Joh. Schober, S. 79.

setzung des wüthenden Roland.“ Das Fragment erschien auch unter dem Titel: „Probe aus Heinsens Übersetzung u. s. w.“, zum Schluss aber hatte Wieland seinem üblen Humor nicht widerstehen können und folgende Bemerkung gemacht: „ohe! jam satis est!“ [1])

Diese Äusserung, an sich beleidigend, kränkte Heinse deshalb so tief, weil sie gewissermassen als Censur des Lehrers erschien, dem der Schüler ein specimen eruditionis eingegeben hatte, während doch in Wirklichkeit jedes Stück von Heinse, das im Merkur erschien, zu wiederholten Malen erbeten war. Wieland wollte sich rechtfertigen und meinte, Niemand habe bei dem „ohe! jam satis est“ etwas Böses geargwohnt, und Heinse solle über sein unschuldiges Wort nicht das Maul hängen lassen. Zugleich erbat er sich einen weiteren Beitrag für sein Journal. — Heinse selbst hat sich auch in dieser Angelegenheit sehr taktvoll benommen. Er hielt Jacobi (Fritz) wiederholt ab zu schreiben und die Sache so zu einer öffentlichen zu machen, verzichtete auch Wieland gegenüber auf Genugthuung und theilte nur Gleim im Vertrauen den ganzen Thatbestand mit, ja er suchte sogar noch Gründe, Wielands Benehmen zu entschuldigen. [2]) Glücklich aber mochte er sich preisen, dass er den Antrag der ständigen Mitarbeiterschaft am Merkur abgelehnt und dadurch der Wiederholung solcher Vorfälle vorgebeugt hatte.

Ich hatte bereits früher erwähnt, dass Heinse nach Düsseldorf gegangen war, um im Verein mit Jacobi die Herausgabe der Iris zu leiten. In den ersten Jahren scheint ihm auch diese Aufgabe die Befriedigung gewährt zu haben, welche er suchte. Er war fleissig als Redakteur und auch als Schriftsteller thätig. Die verschiedensten Stoffe und Gegenstände bearbeitete er mit Eifer und Umsicht, immer darauf bedacht, den Charakter der Iris als einer Zeitschrift für Damen zu wahren und das Journal auf der Höhe seiner Aufgabe zu halten. Schon durch ihr Äusseres machte die Iris einen gefälligen,

---

[1]) Joh. Schober, S. 214.

[2]) Schober 81, 82.

angenehmen Eindruck. Sie erschien in ziemlich kleinem, aber deshalb um so handlicherem Format, das Papier war fest und stark, sodass der Druck nicht wie bei der Allg. d. Bibliothek Nicolais auf der anderen Seite sichtbar war, kurz, die ganze Ausstattung war eine gute und sorgfältige. Von den Mitarbeitern, die mit Ausnahme Jacobis[1]) sich nur in Buchstaben am Schlusse ihrer Artikel unterzeichten, nenne ich Goethe und Sophie La Roche. Der Erstere lieferte als Beitrag eine Anzahl seiner schönsten Lieder, welche er in jener Epoche schuf, wie „Kleine Blumen, kleine Blätter“, „Maifest“, „Neue Liebe, neues Leben“, die er merkwürdiger Weise mit den Buchstaben P., N., D. Z. als Unterschrift versah, und überliess auch seinen „Erwin und Elmire“ Jacobi für die Iris.

Heinses Beiträge bestanden zunächt in einer Biographie Torquato Tassos; dann in einer Abhandlung, betitelt: „Von der Erziehung der Töchter“; ferner in der „Armida“, einem Auszug aus dem Befreiten Jerusalem, die Wieland ein Meisterstück von Übersetzung und einen neuen Triumph unserer Sprache nannte.[2]) Es folgten später: ein „Leben der Sappho“ mit Übersetzungen von deren Oden; „Briefe der Theano an junge Frauen“ und eine „Geschichte des Kalenders.“ Ausserdem veröffentlichte Heinse in der Iris Sinngedichte und Epigramme, wie das „An den Abendstern“ und „An Aspasia.“ Schober will ihm auch eine dort befindlich Recension von „Werthers Leiden“ zuschreiben.[3]) Dieselbe ist mit viel Schwung und Begeisterung geschrieben und könnte von Heinse wohl herrühren, indessen trägt sie nicht, wie sonst alle Heinseschen Sachen, das H. als Zeichen des Verfassers am Schlusse, ein Zeichen, das selbst den kurzen Sinngedichten nicht fehlt, und dann findet sie sich auch nicht mit in der Zusammenstellung Heinsescher Arbeiten genannt, die Jördens in seinem Lexikon deutscher Dichter und Prosaisten Bd. II. S. 348 giebt.

Die angeführten Werke beweisen einen nicht unbedeutenden

---

1) Allerdings setzte auch Gleim seinen vollen Namen unter seine Artikel.

2) Körte I, 215.

3) Joh. Schober, S. 72.

Fleiss, den Heinse in der ersten Zeit seines Düsseldorfer Aufenthaltes entwickelte. Indessen konnte eine fast bureauartig-regelmässige Thätigkeit dem an freieres, ungebundeneres Arbeiten Gewöhnten auf die Dauer nicht behagen. Erst leise und zagend, dann immer stärker und stärker wird das Missvergnügen in ihm über die begonnene Beschäftigung aufgestiegen sein, bis sich zuletzt die Überzeugung in ihm festsetzte, dass der eingeschlagene Weg niemals zu seinem Heile sein werde. Er that, was unter diesen Umständen das Klügste war: er löste seine Beziehungen zu der Redaktion der Iris und ward wieder der freie Mann, der er ehedem gewesen. Am 15. Februar 1776 konnte er Gleim schreiben,[1]) dass er seinen Vertrag mit Jacobi aufgehoben und nun sinnen müsse, auf eine erträgliche Weise zu leben. Haben die Bedingungen des im Frühjahr 1774 entworfenen und von mir erwähnten Kontraktes noch bestanden — und es ist kein Grund vorhanden, daran zu zweifeln —, so musste Heinse seine Absicht, von der Redaktion zurücktreten zu wollen, ein halbes Jahr vorher Jacobi mittheilen; er würde diesen also vielleicht im Oktober 1775 davon in Kenntniss gesetzt haben, möglicherweise wäre dann die eben überstandene Krankheit[2]) mit ausschlaggebend gewesen. Wie dem nun auch sein mag, in erster Linie kam es ihm darauf an, die vollständige Freiheit seines Schaffens wieder zu erlangen. So fleissig er auch gewesen war, konnten ihm seine Arbeiten nicht genügen. Sein schöpferischer Geist fühlte sich unbefriedigt; so mancher schöne Plan, den er gefasst, zu dem er den Entwurf vielleicht schon ausgearbeitet hatte, musste bei Seite gelegt oder vor den dringenden Redaktionsgeschäften gänzlich aufgegeben werden. „Ein einziges Sirenenlied, das ist alles, was ich in Düsseldorf gesungen habe,“ klagt er in einem Briefe an Gleim vom 8. September 1775.[3]) Diesen Erwägungen wird auch Jacobi Raum gegeben haben, sodass er den Freund — denn das war ihm Heinse mittlerweile wirklich geworden — von dem

[1]) Körte I, 224.
[2]) Körte I, 219.
[3]) Körte S. 220.

Contrakte entband. Zu einem Zwiespalt ist es nicht gekommen, beide blieben in demselben herzlichen Verhältniss wie vordem. Welch unabweisbare Nothwendigkeit für Heinse der Rücktritt von der Redaktion der Iris war, wie sehr es ihm bei seinem Charakter eine Unmöglichkeit war, ein ständiges Amt — für Tausende das Ziel ihrer Sehnsucht — zu bekleiden, das hören wir aus seinen eigenen Worten, die er wiederum an seinen väterlichen Freund Gleim richtet:[1] „Mein Brot zu erschreiben, geht in Deutschland nicht an, ist meinem Geist auch gänzlich zuwider, unterdrückt ihn und ist der jugendlichen Kraft, emporzufliegen, geradezu entgegen. Ein bis an mein Lebensende fortdauerndes Amt anzunehmen, ist es *jetzt* ebensosehr, da nun einmal mein Herz so voll Gluth und Flamme für das reizende griechische Mädchen Kalliope geworden, dass ich es ohne Pein und Tod nicht wieder von demselben abzuwenden vermag. Ein innerer Beruf treibt und quält mich, und reisst mich ohne Unterlass dahin zu den Ländern der Schönheit, um mein Wesen mit allem dem zu vereinigen, was das Geschlecht der Menschen je Grosses, Edles und Liebevolles hervorgebracht.“

Zunächst allerdings sollte die Sehnsucht nach Italien noch nicht gestillt werden, jedenfalls, weil ihm der Stand seiner Kasse so weitgehende Reisepläne nicht auszuführen gestattete, und weil man doch auch unter den Götterstatuen der Alten und den Wunderwerken des cinquecento nicht von schönen Gedanken allein leben kann. Heinse musste sich vorläufig noch in Düsseldorf gedulden, da sich nach seinem Rücktritt von der Iris eine passende Stelle als Hofmeister oder Erzieher nicht finden wollte. Indessen scheint er wenigstens nicht allzusehr von materiellen Sorgen bedrückt worden zu sein. Die Bekanntschaften, welche er während seines Aufenthaltes am Rheine gemacht hatte, fingen an, Früchte zu bringen. Zunächst wird ihn ja freilich der hochherzige Jacobi unterstützt haben, dann aber luden ihn auch Reiche und Vornehme, Bürger und Edelleute in ihr Haus.

---

[1]) Körte, Bd. I, S. 225.

So finden wir ihn während des Herbstes 1777 auf den Gütern des Grafen von Nesselrode, wie Jacobi berichtet,[1]) der wahrscheinlich die Bekanntschaft zwischen dem Poeten und dem Edelmann vermittelte. Auf diese Weise gestalteten sich Heinses äussere Verhältnisse erträglich, und vor allem fand er jetzt Musse, seine künstlerischen Pläne zu verwirklichen, deren Ausführung sich so lange verzögert hatte. Mit Begeisterung, aus der so recht die Schaffensfreude des tüchtigen Menschen hervorklingt, erzählt er seinem lieben Gleim von der Lust, die er über seine Arbeiten empfinde, von der Kraft, die ihn durchströme. Von Originalwerken scheint ihm ein Roman [2]) ausserordentlich am Herzen gelegen zu haben, auch von einer Oper [3]) spricht er, die er zu schreiben gedenkt, von Übersetzungen fesselte ihn namentlich der rasende Roland des Ariost, während er den Tasso bei Seite gelegt hat.[4]) Als Beweis, wie lebhaft und feurig das Blut damals in seinen Adern pulsirte, welchen Hochgenuss ihm das freie, selbstständige Arbeiten gewährte, welche kühnen und stolzen Erwartungen er von seinen Schöpfungen hatte, führe ich seine eigenen Worte an:[5]) „Ich brüte soeben an einem Roman — über einem Nest voll frischgelegter Eier, aus welchem, wie ich hoffe, herrliche Vögel, auch für Sie, zum Vorschein kommen werden.

Dem Tasso habe ich den Abschied gegeben; wenn mich unser armseliges Publicum zwingen will, ihm denselben für einen Buchhändlerlohn zu überlassen, so mache ich lieber selbst Kinder, da hab ich doch noch Freude dran! Ich fühle dazu ganze Schwärme von Liebeskraft in mir, und meine Musen sind keine hagre Französinnen oder ausgelaufene Dirnen, sondern junge, frische, blühende ungenossene Mädchen aus Georgien oder Cirkassien, die mich alle lieb und werth haben. —

---

[1]) Jacobi, Briefwechsel I, S. 279.
[2]) Körte I, 234.
[3]) ebenda.
[4]) ebenda.
[5]) Körte I, 234 f.

Ich wollte den Deutschen nur Gelegenheit verschaffen, durch den Tasso mich in einen guten Stand zu setzen, aber sie sind und bleiben Barbaren, bei denen alles wie Unkraut aufwachsen und sich selbst forthelfen muss.

Sobald ich mit meinem Roman fertig bin, so schreibe ich eine Oper, wozu der Stoff schon längst herausgeholt ist; und gewiss nicht bloss deswegen, um Silben gezählt und Reime gehascht zu haben; sie soll allen edlen Männern und Frauen unserer Nation Vergnügen machen, und ihnen Erholung von ihren Geschäften, Erquickung und süsse Träume verschaffen. Sie soll als eine gute Frucht von meiner Existenz übrig bleiben — und dann wird es nicht an einer Stelle für mich fehlen, wobei ich vergnügt leben kann; es giebt ja mehr als eine Bibliothek in Deutschland, und der jungen Laffen genug, die Frankreich und Italien sehen sollen. Ihren Geburtstag[1]) habe ich nicht besungen, war aber an diesem heiligen Tage so voll Liebe für Sie, wie die blühendste Natur im belebendsten Frühlingsathem; ich werde aber mehr thun als das; *ich will Ihr Leben beschreiben*, trefflicher und gefühlvoller, als das Leben der Sappho; bewahren Sie deswegen Ihren Aufsatz dazu heilig für mich auf."

[2]) „Ich bin jetzt wieder ruhig, lustig, und meine Sinnen sind, voll inneren glühenden Jugendlebens, jeder Freude offen.

Ich übersetze jetzt in den Stunden, wo ich selbst keine Lust und Liebe habe zu zeugen, zu schaffen und zu bilden, den Orlando furioso meines göttlichen Ariosts, der mir unsägliche Freude macht. Das Werk wird aus fünf Bänden bestehen und ungefähr 130 gedruckte Bogen ausmachen. Ich übersetze in einem Tage ohne Mühe fünfzig Stanzen, einen halben Gesang; ich habe den Ariost so oft gelesen, dass es mir Spiel und Abschreiben ist. — In den Tagen und Stunden, wo ich zum Übersetzen zu muthwillig, zu heiss, zu lebendig bin, schreibe ich an meinem Roman, damit auch dieser fertig

---

[1]) Der Brief ist an Gleim.

[2]) Körte I, S. 237.

werde und was eigenes wieder von mir da sei." Leider sollten sich diese Hoffnungen Heinses nicht so rasch erfüllen. Von den Übersetzungen des Ariost und Tasso wurde nur die Erstere in Düsseldorf fertiggestellt, auch der Roman, der, wie ich vermuthe, der „Ardinghello" ist, konnte erst nach Heinses Rückkehr aus Italien veröffentlicht werden, das Leben Gleims und die Oper [1]) erschienen überhaupt nie. Heinse hatte mittlerweile etwas gefunden, was ihn mit Zauberkraft an Düsseldorf fesselte, sodass er selbst Gleims Einladung nach Halberstadt zurückzukehren, nicht beachtete: die Düsseldorfer Gemäldegallerie. Mindestens schon seit 1775 [2]) besuchte er dieselbe, studirte sie vielmehr und vertiefte sich mit der ganzen Liebe und Hingebung des Kunstjüngers in die Schätze von Gemälden italienischer, holländischer und vlämischer Meister, die sich hier vorfanden. Die Frucht seines Studiums aber sind jene Gemäldebeschreibungen, die in Briefform, an Gleim gerichtet, vom August 1776 an geschrieben wurden, und die als das bedeutendste Werk Heinses angesehen werden müssen, das er bis dahin geschaffen, als ein Werk, in welchem er sich zum ersten Male von dem Einfluss Anderer nach Form und Inhalt lossagt, und worin er seinem künstlerischem Geiste ein unverlöschliches Denkmal errichtet hat. Hier machte er zum ersten Male jenes Wort wahr, welches die Rahel später von ihm gebrauchte: [3]) „Dem hat Gott seine richtigen fünf Sinne gegeben und allen ein weites Gesicht." Heinse knüpft in den Gemäldebriefen — denn mit diesem Ausdruck werden sie gewöhnlich citirt — an den Roman „Apelles" an, erörtert die Gründe, weshalb er dieses Werk nicht ausführte, und verbreitet sich dann über den Begriff und das Wesen der Schönheit. Es folgen hierauf Beschreibungen von Gemälden der verschiedensten Meister.

---

[1]) Möglicherweise könnte der „Achill auf Skyros", dessen Musik in der „Hildegard v. Hohenthal" so eingehend besprochen wird, dass man eine vorhandene Partitur vermuthen möchte, jene Oper sein.

[2]) Körte I, S. 238 ff.

[3]) Lucae, S. 31.

Ich muss es mir versagen, näher auf den Inhalt der Gemäldebriefe einzugehen, die ich im Zusammenhang mit den übrigen Werken zu besprechen gedenke, erwähnen will ich nur, dass sie ein nicht geringes Aufsehen, auch in weiteren Kreisen, erregten, leider ohne irgend welche materiellen Vortheile für Heinse zu bringen. Er dachte zwar daran, sie, die schon im Merkur erschienen waren, besonders drucken zu lassen, gab aber diesen Plan wieder auf und schrieb darüber an Gleim:[1] „Meine Episteln an Sie über die hiesige Gallerie haben mir viel Ehre und Lob zuwege gebracht, und ich setze sie selbst unter das Beste, was von mir gedruckt ist, wenigstens die zweite, im Mai; aber wenig Unterstützung. Ich werde sie deswegen auch nicht fortsetzen, und will lieber dafür eine Satire über unsere berühmten Hofmäcene schreiben. Man liest so etwas wie anderes Geschreibsel, ohne daran zu denken, wieviel Studium hat vorhergegangen sein müssen, ehe es da sein konnte,[2] und wie wenig Gründliches und Zweckmässiges von Alten und Neuen, selbst von den Vergötterten, über die Kunst ist gesagt worden. Ich müsste ein grosser Thor sein, wenn ich meinen Geist anstrengen wollte, mehr Blätter solcher Art zu schreiben, da ich mit leichterer Mühe ein ganzes Buch schreiben kann, das man mit mehr Vergnügen liest. Ich kann sie folglich auch nicht besonders drucken lassen, wie ich anfangs gedachte, da denselben der Schluss fehlt."

Wenn auch Heinse hiernach wenig Lust bezeugt, weitere Gemäldebriefe zu veröffentlichen, so setzte er dennoch seine Kunststudien auf das eifrigste fort. Durch die Unterstützung Jacobis ward es ihm möglich, die Gallerien zu Aachen, Rotterdam und Amsterdam zu besuchen[3] und hier seinen künstlerischen Blick zu schärfen, den Kreis seiner Anschauungen zu erweitern. Er entwarf die mannigfachsten Pläne, seine äussere Lage zu verbessern. Bald wollte er Gleims Einfluss benützen, um bei dem König oder dem Prinzen von Preussen

---

1) Körte I, S. 369 ff.
2) Heinse hatte über ein Jahr mit dem Studium zugebracht.
3) Joh. Schober S. 76.

die Stelle eines Gallerieinspektors zu erlangen oder eine Pension zu erhalten, um Italien zu sehen,[1]) bald wollte er die Arbeit für Journale gänzlich aufgeben und selbst eine Zeitschrift gründen, „wofür jedes kleine interessante Ganze, das mir während der Zeit in die Phantasie oder ins Herz käme, entweder gleich ausgearbeitet oder doch die Zeichnung davon“ entworfen werden sollte.[2]) Alle diese Pläne verwirklichten sich leider nicht. Die Stelle eines Gallerieinspektors erhielt ein Anderer, gegen die Herausgabe eines Journals hat sich wahrscheinlich, wie auch später, Jacobi erklärt, der bereits mit der Iris schlechte Erfahrungen gemacht hatte, so dass er deren Erscheinen nach drei Jahren einstellen musste. Überdies regte sich bei Heinse die lange zurückgehaltene Wanderlust mit unwiderstehlicher Gewalt von neuem. Beinahe jedes Jahr von 1777 an schreibt er Gleim, dass er nun mit aller Bestimmtheit nach Italien reisen werde. Im Juli 1778 [3]) hat er seinen Reiseplan schon vollständig entworfen. Er trachtete den Winter dieses Jahres den Haupttheil von Deutschland zu „durchleben“, über Münster, Hannover, Braunschweig, Hildesheim nach Halberstadt, dann nach Magdeburg, Berlin, Potsdam, Dresden, Leipzig nach Göttingen, Cassel und Frankfurt zu ziehen und schliesslich den Rhein aufwärts nach der Schweiz und Italien zu gehen und auch Grossgriechenland, Paris und Marseille zu sehen. Es war ihm jedoch nicht möglich, diesen Wünschen Gestalt zu geben, da er in den Sommern 1778 und 1779 so leidend[4]) war, dass er nicht daran denken konnte, Düsseldorf auf Jahre zu verlassen. Er musste sich mit Geduld in die wiederholte Zögerung ergeben und die unfreiwillige Ruhe so gut als möglich zu benützen suchen. Er machte sich wieder an die Übersetzung des Ariost und förderte sie soweit, dass er an Gleim schreiben konnte:[5]) „Mit meinem Ariost gehts nun zu Ende. Es war

---

[1]) Körte I, 371, 373, 376.
[2]) Körte I, 371.
[3]) Körte I, 385, 390.
[4]) Körte I, S. 384, 404.
[5]) Körte I, S. 412. Der Brief ist vom 7. März 1780.

mir ein ungeheures Stück Arbeit, und lag mir Muthwilligem oft zu hart auf dem Nacken." Damit hatten aber auch seine Leiden ihr Ende erreicht. Er sollte endlich das Land seiner Sehnsucht mit leiblichen Augen schauen. Alle Mittel zur Reise, die man auf zwei Jahre berechnete, waren beschafft worden. 400 Dukaten wollte Jacobi hergeben, 100 Dukaten spendete der edle Gleim, 40 Dukaten hoffte man überdies noch durch Mittheilung von interessanten Notizen, kleineren Aufsätzen, Reiseerlebnissen u. s. w., die jedes Journal gern aufnehmen würde, zu gewinnen,[1]) und so machte sich denn Heinse im Anfang des Juni 1780 auf den Weg nach Italien, Jubel im Herzen und auf den Lippen. Sein bedeutendstes Werk in dieser hiermit abgeschlossenen Epoche seines Lebens ist ausser den Gemäldebriefen, die 1774 erschienene und bereits mehrfach erwähnte „Laidion".

Die Reise nach Italien war für Heinse eine innere Nothwendigkeit geworden. Er konnte seine leidenschaftliche Sehnsucht nicht mehr unterdrücken, er musste seine Seele mit dem Anschauen der Antike füllen, musste sich satttrinken an dem ewigen Borne klassischer Kunst, der schon Tausenden vor ihm Lebenskraft und Lebensodem gegeben hatte und Abertausenden noch geben wird.

Heinse wanderte, das heisst, er ging zu Fuss, soweit er nicht gezwungen war, ein Fuhrwerk zu benützen. Nicht allein der Wunsch, in Gottes freier Natur zu sein, bewog ihn dazu, sondern das Bestreben, Land und Leute möglichst kennen zu lernen. Er gehörte keineswegs zu jener Art von Reisenden, die in einen Eilpostwagen gepresst, die Gegenden durchfliegen, und dann Berichte schreiben, die nur das Äusserliche des Gesehenen wiedergeben, sondern er wollte mit den Menschen selbst in Berührung kommen, sie studiren, ihre Sitten, ihre Gewohnheiten kennen lernen. Selbst aus dem Volke hervorgegangen, stand er dem Volke besonders nahe und wusste — ein grosser Vorzug seiner Beanlagung, seines Charakters — mit demselben zu verkehren. Er besass die

---

[1]) Joh. Schober, S. 83.

bedeutsame Gabe, das Vertrauen der Leute aus dem Volke zu gewinnen, die, wie die Kinder, sich nur dem an- und aufschliessen, der es versteht, sich ihrer Denk- und Fühlweise anzupassen und ihre Befangenheit und Scheu zu überwinden. Seine Briefe an die Düsseldorfer Freunde enthalten eine Menge feiner Urtheile, Bemerkungen und Anekdoten, die das Leben und Treiben der niederen Stände scharf und treffend characterisiren.

Heinse berührte auf seiner Reise, die ihn zunächst den Rhein entlang führte, alle die Punkte, die ihm interessant erschienen, und die er ohne allzugrosse Umwege und Abschweifungen erreichen konnte; denn da er wenig baares Geld mitgenommen hatte, seine Wechsel aber nur auf bestimmte Orte lauteten, so durfte er sich keine bedeutenderen Abweichungen von der festgesetzten Route erlauben. Er stattete in Frankfurt der Mutter Goethes[1]) einen Besuch ab, in Mannheim dem Schauspieldirektor Seiler,[2]) und ebenda auch Holzbauern, der „lebendigen Chronik der Musik dieses Jahrhunderts“.[3]) In Coblenz versäumte er die Gelegenheit nicht, die Bekanntschaft mit La Roche und dessen Frau, Sophie, zu erneuern,[4]) während er in Darmstadt auf eine Begegnung mit dem „hohläugigen Genie der Beurtheilung“[5]) — wahrscheinlich Merck — verzichtete. Dass er sich dabei keine Kunst- und Raritätensammlung entgehen liess, braucht wohl nicht erst erwähnt zu werden. So spricht er mit Entzücken von einem Gemälde van Neers im Kabinet des Kaufmanns Ettling zu Frankfurt, so erwähnt er eine ausgezeichnete Sammlung Rembrandtscher und Schmidtscher Radirungen im Besitz des Fabrikanten Nothnagel, dessen Fabrik er ebenfalls in Augenschein nahm, während er über die so sehr bewunderten Köpfe Denners[6]) einige sehr treffende, wiewohl abfällige

---

1) Körte I, S. 419.
2) Körte I, S. 421.
3) Körte I, 424.
4) Körte I, 432.
5) Körte I, 420.
6) Über diese Köpfe, die eines alten Mannes und eines alten Weibes,

Bemerkungen macht. Ein Seesturm von Vernet[1]) hingegen erregte sein grösstes Entzücken, und auf das Studium der Gräfl. Stadionschen Gemäldesammlung in Mainz verwendete er drei Tage.

Mit lebhafter Freude, zugleich aber auch mit tiefer Trauer sah er die Ruinen des noch im Tode schönen Heidelberger Schlosses, dessen herrliche Lage und architektonische Reize sein Herz entzückten. Die Vorzüge so manchen lieblichen Erdenwinkels, der vielleicht dem Auge eines Anderen verborgen geblieben wäre, wusste er mit packenden Worten seinen Düsseldorfer Lieben zu schildern. Nachdem er so Süddeutschland durchstreift und den Zauber landschaftlichen Reizes, der sich ihm hier in reichster Fülle bot, mit vollen Zügen genossen hatte, ging er über Strassburg nach der Schweiz.

Jacobi hatte ihn mit vollwichtigen Empfehlungsbriefen versehen, die ihm das Haus manches angesehenen Gelehrten, Dichters oder Kunstfreundes öffneten. Er besuchte Gessner, Bodmer, Lavater, Hirzel, Schlosser und Andere, und die Bemerkungen, die er über sie in seinen Briefen macht, sind so treffend und richtig, dass sie heute noch als Meisterstücke kurzer, schlagender Charakteristik dienen können. Man hat ihren Werth auch nicht verkannt, Gervinus und Andere haben

---

jetzt im Belvedere zu Wien befindlich, sagt Heinse (Körte I. 423): „Die zwei Köpfe von Denner sind wunderbar fleissig und zum Angreifen; ich wünschte aber, dass er statt der alten Gesichter irgend eines von den 32 Stücken der Schönheit, so wahr von einem schönen jungen Mädchen gepinselt hätte, und ebenso irgend etwas von einem schönen Jüngling. Was sollen uns Runzeln ohne Tiefsinn und Verstand?“ Wie richtig diese Auffassung war, beweist das Urtheil der Gegenwart über diese Köpfe. Man erstaunt, man entsetzt sich über diese bis zur Unheimlichkeit getriebene Nachahmung der Natur, aber man bewundert sie nicht mehr. Das blosse sklavische Abmalen des Gegebenen ist trotz aller dabei entwickelten Virtuosität nicht das Höchste in der Kunst. — Ebenso richtig, wie über Denner, urtheilt Heinse über Dietrich, den bejubelten Meister und ersten Direktor der Dresdner Gallerie. „Bis auf seine Berge sind Comödianten.“ Körte I. 431. Auch Dietrich gilt heute nichts mehr.

[1]) Auch in Hildegard v. Hohenth. Bd. I. S. 85 wird dieses Bild erwähnt.

sie als hochbedeutsame und hochbedeutende zeitgenössische Urtheile in ihre Werke aufgenommen.

Es ist leicht begreiflich, dass auf ein so poetisch gestimmtes Gemüth, wie das Heinses, die gewaltige Natur des Schweizer Landes einen tiefen Eindruck machte.

Wie in einem Spiegel können wir in seinen Briefen die Empfindungen lesen, die seine Seele beim Anblick des Rheinfalls, beim Erklimmen des Rigi, bei der Rast auf dem St. Gotthard durchstürmen und durchwühlen. Von Nord nach Süd zog Heinse durch die Schweiz, beinahe immer zu Fuss; von Stanz bis Kerns wanderte er mit einer Schweizer Dirne und deren Bruder und liess sich allerlei Lieder singen [1]) und Märchen erzählen. Von Zürich führte ihn sein Weg durch die Cantone Zug, Schwyz, Ober- und Unterwalden nach Genf, wo er am 17. September 1780 [2]) ankam. Hier hatte er zum ersten Male mit jener Schwierigkeit zu kämpfen, die ihm später noch öfter Unannehmlichkeiten bereiten sollte: mit der Geldnoth. Der von Jacobi erbetene Wechsel war nicht pünktlich eingetroffen, und Heinse sah sich in nicht geringer Verlegenheit. Glücklicherweise rettete ihn seine Kunst im Billardspiel vor dem Hunger, er gewann einen Louisdor, der ihn eine Zeit lang über Wasser hielt. In Genf verkehrte er mit den bedeutendsten Gelehrten und Künstlern dieser Stadt. Von Le Sage sagt [3]) er, dieser „sei die Gutheit selbst“ gegen ihn gewesen. Durch ihn lernte er Serre kennen, „den grössten Theoretiker in der Musik, der viele Händel mit Rameau und d'Alembert und Mr. de Blainville und Italienern und Engländern deswegen gehabt hat.“ [4])

Von Genf begab sich Heinse über Lyon und Avignon nach Marseille, wo er am 23. Oktober anlangte, sich aber nur drei Tage dort aufhielt, um dem eigentlichen Ziele seiner Reise, Itälien, zuzueilen. Er schiffte sich nach Genua ein

[1]) Körte I. 454.
[2]) Körte II. 10.
[3]) Körte II. 23.
[4]) Körte II. 25.

und langte nach einer Seereise von 6 Tagen am Orte seiner Bestimmung an. Er hielt sich indessen nicht lange hier auf, sondern glaubte eine Gelegenheit benützen zu müssen, die ihn für ein geringes Geld 25 Meilen näher an Venedig brachte. Am 21. November hier angekommen, schrieb er schon den nächsten Tag einen Brief an seinen Jacobi, in dem er einen Teil seiner Erlebnisse mittheilt. In Venedig blieb Heinse 8 Monate. Seine äussere Lage war keineswegs glänzend, und es gehörte s e i n e Bedürfnisslosigkeit dazu, um unter den traurigen Verhältnisen, in denen er lebte, auszuharren, ja Lust und Liebe zur Vollendung eines Werkes zu finden, das einem so frei und ungebunden schaffenden Geiste, wie dem seinigen, an sich schon eine Last war: zur Übersetzung des Tasso, die bereits in Düsseldorf begonnen, aber wieder bei Seite gelegt worden war. Er beendigte dieselbe, nachdem er mit Professor Klein einen Vertrag abgeschlossen hatte, nach welchem er sie diesem für 80 Louisdor überliess. Wir können aus den zwischen Jacobi und Heinse gewechselten Briefen die einzelnen Phasen dieser Übersetzung ziemlich genau verfolgen. Zunächst arbeitete Heinse das früher Geschaffene so vollständig um, dass etwas ganz Neues entstand. Er sagt darüber:[1] „Fünf Gesänge liegen schon fertig zum Fortschicken; den vierten und fünften Gesang, welche beide fast ganz in der Iris stunden, habe ich so völlig neu übersetzt, dass von dem Alten fast keine Zeile mehr zu sehen ist, und dass, wer sie zusammen hält, glauben muss, dass zwei verschiedene Heinsen sie übersetzt haben.“ Am 8. Dezember hatte er noch keine Stanze übersetzt,[2]) obgleich die Hälfte bereits im Februar abzuliefern war.[3]) Am 26. Januar 1781 aber hatte er schon fünf Gesänge zum Fortschicken bereit daliegen,[4]) am 7. März fehlten ihm deren noch vier, um, wie er versprochen, das Werk bis Ende März zur Hälfte übersetzt

---

1) Körte II. S. 132.
2) Körte II. 101.
3) Körte II. S. 101.
4) Körte II. S. 132

zu haben,[1]) und am 18. Mai konnte er melden,[2]) dass er hoffe, den Rest der zwanzig Gesänge verdeutscht zu haben, ehe noch der Monat zu Ende gegangen sei. Wie schon beim Ariost hatte er auch bei dem Tasso das Gefühl der Erleichterung, als er endlich nach Erfüllung seiner contractlichen Pflichten die Feder weglegen konnte. Die Worte, welche er in seinem Briefe vom 18. Mai 1781 ausruft:[3]) „O, Tasso, Tasso! dein Befreites Jerusalem hat mir viel zu schaffen gemacht! beinahe wäre ich, wie du, darüber zum Narren geworden!“ kam aus dem Grunde seiner Seele, und sie sind um so begreiflicher, wenn man die erbärmlichen Verhältnisse berücksichtigt, unter denen Heinse arbeiten musste. Mit zwei Louisdor[4]) war er mitten im Winter nach Venedig gekommen. Holz zu kaufen, fehlte ihm das Geld, und deshalb lag er die meiste Zeit arbeitend im Bett.[5]) Alle vierundzwanzig Stunden ass er nur einmal, und zwar konnte er sich bloss die wohlfeilste Kost gönnen: Reis, Prokoli und ein Stück von einem welschen Huhn.[6]) Kaffee trank er die Woche höchstens zweimal, wenn er in einem Kaffeehause die Zeitungen lesen wollte. Zuweilen erquickte er sich an einigen Austern, die beinahe nichts kosteten.[7]) Es gehört in der That eine eiserne Willenskraft dazu, in dieser erbärmlichen Lage geistig thätig zu sein. Als ein grosses Glück konnte es Heinse ansehen, dass seine Gesundheit sich durch die Fusswanderungen im vergangenen Sommer und durch die reine Luft der Schweizer Berge derart gekräftigt hatte, dass dieses entsagungsreiche Leben, das Wohnen in ungeheiztem Zimmer u. s. w. von ihm ohne Beschwerde und ohne Nachtheile ertragen wurde. Blieb sein Körper stark, so erhielt sich auch sein Geist elastisch. Trotz des äusseren Drucks verlor Heinse nicht das Interesse

---

[1]) Körte II. S. 174.
[2]) Körte II. S. 194.
[3]) Ebenda.
[4]) Körte II. S. 100.
[5]) Körte II. S. 133.
[6]) Ebenda.
[7]) Ebenda.

an Musik und bildenden Künsten. Namentlich die Oper zog ihn mächtig an. Mit Begeisterung spricht er von den Sängern und Sängerinnen, die in Venedig auftraten, von den Musikwerken der italienischen Meister, namentlich des Sarti, dessen Giulio Sabino er ausführlich analysirt. — Der letzte Brief, den Heinse aus Venedig schrieb, ist vom 18. Mai; er gedachte hiernach diese Stadt bald zu verlassen, zuversichtlich am 30. Mai schon in Bologna zu sein und am 24. Juni in Florenz einzutreffen.[1]) Hier wollte er während des Julimonats verweilen und dann über Pisa, Livorno und Siena nach Rom gehen.[2]) Ein Schreiben an Jacobi vom 14. Juli zeigt uns die Verlegenheit des armen Heinse, wie er in Florenz, von allen Mitteln entblösst, den fälligen Wechsel vergebens erwartet und in seiner Verzweiflung nahe daran ist, sich dem Grossherzog von Toskana zu entdecken, ob er „gleich noch keine Bahn und nicht das geringste Sonnenstäubchen von Willen dazu bei sich sehe.“[3]) Glücklicherweise erlöste ihn die Ankunft des Geldes aus seiner Bedrängniss, und in dem Hofmeister der Söhne des Grossherzogs, dem Grafen von Hohenwarth, fand er einen Mann, der ihm in jeder Hinsicht aufs Gefälligste und Liebenswürdigste entgegenkam und sich ihm bei allen Gelegenheiten wahrhaft freundschaftlich erzeigte. Nicht nur, dass durch seinen Einfluss Heinsen alle Schätze der Gallerieen und Bibliotheken offen standen, er lud den jungen Poeten auch an seine Tafel und speiste täglich mit ihm. Schliesslich versah er ihn noch mit weitreichenden Empfehlungsbriefen für alle Hauptstädte Italiens bis nach Sicilien. Dass Heinse dieses schöne, glückliche Leben in vollen Zügen genoss, ist leicht begreiflich; indessen verlor er doch die Sehnsucht nach Rom nicht aus dem Herzen, trotz der angenehmen Zerstreuungen in Florenz; er machte sich, treu seinem festgesetzten Plan, wieder auf die Wanderschaft, durchzog Toskana nach allen Richtungen[4]) und traf vielleicht gegen Ende

[1]) Körte, Bd. II. S. 196.
[2]) Ebenda.
[3]) Körte II. S. 231.
[4]) Körte II. 258.

August in Rom ein. Obschon es Abend war, liess er sich nicht abhalten, die ewige Stadt zu durchstreifen.[1]) Er besuchte die Rotunda, das Capitol und das Colosseum, überall die Spuren der gewaltigen Vergangenheit erblickend und über Cäsaren und Scipionen die Gegenwart vergessend.

Rom, die uralte und doch ewig junge Sirene, deren unvergängliche Schönheit Jahrtausende nicht vernichten konnten, fesselte auch unseren Thüringer Poeten mit der ganzen Fülle ihrer Zaubergewalt. Die ersten Tage, ja Monate waren dem Schauen gewidmet. Alles, was nur irgend interessant war, suchte er zu sehen, überall folgte er mit ehrfurchtsvollem Staunen den Spuren einer vergangenen, aber nicht vergessenen Cultur, eines Volkes, das längst von der Erde verschwunden, noch aus dem Staub und Moder des Grabes heraus, seine Überlegenheit darthut. In Rom selbst war Heinse bald so bekannt, dass die versunkene Stadt vor seinem geistigen Blick aus Schutt und Trümmern zu ihrer alten Hoheit und Herrlichkeit emporwuchs. Auch die Umgebung derselben war ihm so vertraut, dass er die Berge des Albanergebirges mit Villen übersäte und Horaz und Mäcen am Hügel von Tibur lustwandeln liess.[2])

Sein Leben war ziemlich einfach, entsprechend seiner Bedürfnisslosigkeit. Milch und Reis waren seine Hauptnahrungsmittel, und obschon er jetzt Geld besass, suchte er sich doch einzuschränken, um für einen Zug nach Sicilien und Neapel zu sparen. Neapel wollte er sich keinenfalls entgehen lassen, wenn er schon nicht nach Sicilien kommen konnte. In Neapel befanden sich die besten Musiker, hier war die beste Schule der Musik — und er hätte versäumen sollen, sie kennen zu lernen? —

Bei seinen Kunst- und Naturstudien verfehlte er indessen keineswegs den Verkehr mit Menschen, namentlich mit seinen Landsleuten, zu pflegen. Rom war schon damals eine Wallfahrtsstätte der deutschen Künstler, und mit einem der da-

---

[1]) Körte II. 259.
[2]) Körte II, 4(2 ff.

mals Anwesenden, mit Müller, verknüpfte Heinse bald ein Band wahrer, inniger Freundschaft. Müller, bekannt unter dem Namen „Maler Müller", hatte sich 1778 nach Rom begeben, um sich in seiner Kunst zu vervollkommnen. Weder Heinse noch Müller hatten einander vorher gesehen,[1]) doch war eine Bekanntschaft durch die Gemäldebriefe schon vermittelt, welche Müllern eine solche Freude bereitet hatten, dass er so hoch wie der Tisch gesprungen sei,[1]) als er die Apologie des Rubens gelesen. Müller kam Heinse, der der erste Deutsche war, der ihn besuchte,[2]) sehr freundlich entgegen. Heinse bewohnte das ehemalige Quartier Müllers, worin derselbe krank gelegen hatte, und bei der Begeisterung Beider für Malerei entwickelte sich bald ein anregender Gedankenaustausch. Beide jung, Beide feurig und enthusiastisch, mögen sie sich manchmal im Eifer erhitzt haben, ohne dass aber eine ernsthafte Differenz eingetreten wäre.[3]) Im Gegentheil war Müller aufrichtig seinem neugewonnenen Freunde zugethan. Er zankte sich zwar zuweilen mit ihm, pries ihn aber doch Anderen gegenüber „als eine doppelte Grundsäule von Kunst und ursprünglicher Menschheit."[4]) Heinse seinerseits nennt die „Genoveva", welche Müller eben beendigt hatte, „ein grosses Drama, voll von Fürtrefflichkeiten."[5]) Eben so günstig äussert er sich über die Idyllen seines Freundes, von denen die eine, der Centaur Pendarus, „wahrhaft homerische Bilder und die glücklichsten Züge von Naivetät" enthalte und ihm vom Verfasser zugeeignet war.[6])

Ein anderer Maler, Namens Kobel, schloss sich den Beiden an. Heinse rühmt ihn als einen „gar wackren, kräftigen und aufrichtigen Gesellen,"[7]) „einen auserlesenen Gesellschafter, der alles durch seine drolligen Einfälle entzückte.[8])

---

1) Körte I. S. 397.
2) Maler Müller, Seuffert 42.
3) Körte II. S. 290.
4) Körte II. S. 290.
5) Körte II. S. 290.
6) Körte II. S. 290.
7) Körte II. S. 266.
8) Körte II. S. 291.

Zu diesen Freunden gesellten sich bald Andere. Ich nenne zuerst Klinger, den Heinse schon während seines Düsseldorfer Aufenthaltes kennen gelernt hatte. Klinger befand sich damals (1777) in Mainz als Theaterdichter bei der Truppe des Direktor Seyler. Beide hatten einen ziemlich regen Briefwechsel[1]) begonnen. Gegenstand ihres Gedankenaustausches war das Schachspiel, über welches Heinse, ganz entgegengesetzt seinen späteren Anschauungen, sehr abfällig urtheilt. Dass neben dem Schachspiel auch noch andere Gegenstände zur Sprache gebracht wurden, ist selbstverständlich. Heinse vertrat in diesen Briefen die Ansicht, dass das Schachspiel auswendig gelernt werden könne, da es wenig willkürliche Züge gestatte und alles nach einem bestimmten Schema geschehe. Er empfiehlt dagegen das Billardspiel, als ein Spiel, welches der Idee der Griechen vom Wesen des Spiels am meisten entspräche. Die Briefe slnd in einem flotten, ja burschikosen Ton gehalten, die Schreiber reden sich mit dem brüderlichen „Du“ an. Januar 1778 bricht die Correspondenz ab. Nach dieser ersten Anknüpfung scheint eine Pause in dem Verkehr eingetreten zu sein, bis sich Beide in Rom wieder trafen.

Klinger hatte mittlerweile eine glänzende Karriere gemacht, und er kam jetzt in Begleitung eines russischen Grossfürsten, mit dem Auftreten des grossen, gut situirten Mannes. Er war jedoch nicht so einfältig, Heinse gegenüber den Mann von Bedeutung spielen zu wollen, sondern verkehrte schlicht und einfach mit ihm, wie ehedem. Ja, er suchte sogar seine Stellung zu Gunsten seines ärmeren Freundes zu nützen und bot Heinse den Posten eines Bibliothekars[2]) am russischen Hofe an. So verlockend das Anerbieten war, lehnte Heinse es doch ab.[3]) „Ich will lieber,“ schreibt er an Jacobi, „weiss es der Himmel, auf einer Insel des Archipelagus kleine Kinder tragen und wiegen, als in Petersburg acht Monate lange

---

[1]) Arch. f. Litt. Bd. X. S. 41 ff.

[2]) Körte II. S. 357.

[3]) Ebenda.

Winter ohne alles Grün und drei Monate und fünfzehn Tage kaltes März- und Novemberwetter um mich herum haben; und dann, wer in das Haus eines Despoten geht, bleibt ein Sklave, ob er gleich frei hinein kam; und weit vom Hofe, weit von der Hölle!" [1])

Dass er indessen den Antrag Klingers nicht ohne weiteres von der Hand wies, dass er ihn seinen Freunden zur Begutachtung vorlegte, geht aus Gleims Brief vom 17. April 1782 [2]) und aus J. v. Müllers Schreiben [3]) vom 25. April desselben Jahres hervor. Beide sprechen ihre Zufriedenheit über Heinses Ablehnung der Bibliothekarstelle aus. Ihre Urtheile sind umso erfreulicher, als sie beweisen, dass Heinse doch nicht bloss aus rein subjektiver Abneigung eine gesicherte Existenz von der Hand wies.

Von den übrigen, durch Ruf, Stellung oder Namen ausgezeichneten Menschen, die Heinse in Rom näher traten, erwähne ich einen Herrn von Flachslanden, [4]) einen der kurpfälzischen Maltheserritter, die damals durch Italien kamen; ferner den Geheimrath Häffelin [5]) und den Historiker Schlözer, [6]) mit welchem Heinse einen ganzen Monat zusammenarbeitete.

So flossen ihm die Tage in reizendem Wechsel dahin; dass er namentlich den Kunstschätzen Roms, sowohl denen des Alterthums, als auch denen der Renaissance, eine ganz ausserordentliche Aufmerksamkeit widmete, dass er sie nicht nur beschaute, sondern mit emsigem Eifer studirte, versteht sich von selbst. Wenn er gleichwohl in seinen Briefen sich nicht allzu weitläufig darüber ausspricht, so hat er alles das, was in jenen Tagen sein Herz mit Freude, mit Staunen und Bewunderung erfüllte, in seinem „Ardinghello" niedergelegt. Viele der Disputationen zwischen Ardinghello und anderen

---

1) Körte II. 357.
2) Körte II. S. 374.
3) Körte II. S. 379.
4) Körte II. S. 358.
5) Ebenda.
6) Ebenda.

Künstlern mögen aus den Gesprächen der römischen Freunde hervorgegangen sein.

Neun Monate hatte sich Heinse in Rom aufgehalten, als es ihm Zeit schien, seinen Wanderstab weiter südlich zu setzen. Der früher genannte Herr von Flachslanden hatte ihm schon freie Reise von Neapel nach Malta uud rückwärts durch die nördliche Küste von Sicilien angetragen, aber Heinse war damals (März 1782) so „abgebrannt“,[1]) dass er die Reise von Rom nach Neapel, die er auf eigene Kosten hätte machen müssen, nicht bezahlen konnte. Er kam in bessere Lage und beschloss nun unverzüglich, Neapel zu besuchen. Wir finden ihn am 27. August 1782 dort,[2]) und der von diesem Tag datirte, an Jacobi gerichtete Brief[3]) enthält die Mittheilung, dass die Reise nach Sicilien wegen der zu grossen Kosten aufgegeben worden sei, überhaupt gedenke er bald nach Rom zurückzukehren, da dort das Leben viel billiger sei, als hier.

Ehe er aber von Neapel schied, konnte er sich nicht versagen, den Gräberfeldern von Pompeji und Herculanum einen Blick zu schenken. Leider wurden damals die Ausgrabungen mit einer Nachlässigkeit und einer Pflichtvergessenheit vorgenommen, die für die Wissenschaft beinahe nichts erwarten liessen. Mit wahrem Schmerz musste Heinse sich überzeugen, wie man z. B. mit einer Sammlung (800 Stück) von köstlichen alten Handschriften umging, die man unter den Trümmern einer Villa in Herculanum gefunden hatte. Schon beim Fortschaffen derselben wurden die Titel von den Papyrusrollen gerissen, dann wurde auf dem Transporte nach Portici manches verloren, und schliesslich wurden die Manuscripte von jungen Gelehrten zerschnitten und gewaltsam getrennt, austatt mit der Maschine des Pater Anton[4]) behutsam aufgerollt zu werden.

---

[1]) Körte II. 358.

[2]) Er war am 1. Juli von Rom abgereist. Körte II. 443.

[3]) Körte II. 460.

[4]) Diese Maschine ist beschrieben und abgebildet in „Briefe über Calabrien und Sicilien“ von Joh. Heinr. Bartels. Göttingen bei Dietrich, 1887. Die Gelehrten, welche mit dem Lostrennen der einzelnen zusammen-

Über zwei Jahre war Heinse nun schon von Düsseldorf entfernt, der Gedanke an die Heimkehr liess sich nicht mehr bannen, immer mächtiger und bestimmter trat er vor seine Seele. Zunächst aber galt es eine gesicherte Zufluchtsstätte zu gewinnen, wo der Wanderer mit Ruhe die bunten Eindrücke seiner Reise verarbeiten und zu einem harmonischen Bilde ausgestalten konnte.

In erster Linie dachte Heinse an die Stelle eines Bibliothekars, Aufsehers über Kunstsachen oder Reisebegleiters junger, reicher Leute,[1]) während er für die akademische Laufbahn, wozu Klinger seine Unterstützung in Aussicht gestellt hatte,[2]) keine rechte Lust bezeugte; dann aber gewann der bereits wiederholt von ihm gefasste Plan,[3]) ein Journal herauszugeben, immer festere Gestalt in seinem Geiste. Allmonatlich sollte dieser italienische Merkur, der nicht gerade jenen Namen zu tragen brauchte,[4]) über die Alpen an den Strand der Donau und Elbe fliegen, um bekannt zu machen, was Dichter, Maler und Weltweise in Italien „zum Nutzen und Vergnügen des zweibeinigen federlosen Thieres für neue Dinge geschafft und ausgedacht haben.“[5]) Als Mitarbeiter waren Maler Müller und ein Herr von Beroldingen gewonnen.[6]) Letzterer „treibt sehr darauf und will sein Bestes dabei thun; und vermag auch viel, für sich und wegen seiner Correspondenzen.“[7]) Müller sollte hauptsächlich über Malerei schreiben, während Heinse für Liebhaber eine oder die andere Scene aus der Menge

---

gepressten und aufeinandergeleimten Rollen beauftragt waren, nennt Heinse „Knaben“, weil sie die kostbaren Manuscripte wie unreife Knaben behandelten. Schober hat (S. 95) diesen Ausdruck etwas zu wörtlich genommen und geschrieben, die Handschriften seien von Knaben zerfetzt und zerschnitten worden, ohne sich an den Unsinn zu kehren, der so entstanden ist.

1) Körte II. 473.
2) Körte II. 359.
3) Körte II. 371.
4) Körte II. S. 484.
5) Ebenda.
6) Ebenda und 485.
7) Körte II. S. 485.

Opern, die den meisten Beifall erhalten hatten, allmonatlich besorgen wollte. Aus den besten Sachen der letzten Jahrzehnte wollte er „Kernauszüge“ [1]) machen, „vieles ausserdem aus dem goldenen sechszehnten Jahrhundert bekannt geben, was bei den Deutschen noch stark im Verborgenen liegt.“ [2]) Auf jeden Fall gedachte Heinse einige Bände über welsche Literatur zu schreiben, wenn nicht in Italien, so doch in Düsseldorf, wozu er aber Jacobi und „unseren Grafen“ [3]) bitten wollte, für einige Zechinen Bücher kaufen zu lassen. [4])

Seinen Aufenthalt beabsichtigte er abwechselnd in Neapel, Rom, Florenz, Venedig und Mailand zu nehmen, um überall das Beste aufzuspüren und für seine Zeitschrift bearbeiten zu können. [5]) Ausführliches über diesen ihm liebgewordenen Plan theilt er in einem späteren Briefe vom 22. März 1783 mit. [6]) Darnach hatte er auf die Mitarbeiterschaft der römischen Freunde verzichtet und wollte das Journal allein schreiben. „Das Ganze hat jetzt nur einen Kopf,“ berichtet er an Jacobi, „d. h. es beruht alles auf mir.“ Er sollte den Titel: „Italienische Bibliothek, nebst Nachrichten von Kunstsachen“ führen und monatlich oder vierteljährlich erscheinen. Der Inhalt hätte in eigenen Aufsätzen über Litteratur und Kunst zu bestehen; hieran gedachte er Auszüge und Recensionen der neuesten Schriften anzuschliessen; Biographieen von jüngst verstorbenen Gelehrten und Künstlern, sowie von noch gegenwärtig lebenden mit einem Verzeichniss ihrer Werke; Neuigkeiten von Rom, Neapel, Venedig, Mailand und anderen Hauptstädten Italiens; Anzeige der jüngsten Arbeiten der Künstler und der Preisaufgaben der römischen und französischen Akademie; Bekanntmachung der neu aufgefundenen Antiken seit Winkelmann; Abschriften der besten Opernscenen sollten den Rest des Journals ausfüllen. Zu Mitarbeitern

---

[1]) Körte II. 485.
[2]) Ebenda.
[3]) Ebenda. Graf von Nesselrode.
[4]) Körte II. 486.
[5]) Ebenda.
[6]) Körte II. 502.

wünschte er Goethe, Lavater, Claudius und Georg Jakobi.[1]) Heinse legte den Plan Jacobi vor und bat um dessen Entscheidung, von der es abhängen sollte, ob er noch bleiben oder sofort abreisen würde.[2]) Jacobis Urtheil wird negativ ausgefallen sein, denn Heinse verliess bald darauf Italien. Wir müssen bedauern, dass sich der Düsseldorfer Freund nicht für die Idee Heinses erwärmen konnte. Unsere Kenntniss italienischer Kunst- und Litteraturverhältnisse wäre ohne Frage durch die „Italienische Bibliothek" sehr gefördert worden. Zudem kam Heinses Journal auch einem wirklichen Bedürfniss entgegen.

In Italien hatte sich um jene Zeit eine reiche Blüthe kraftvollen Kunstlebens, namentlich auf dem Gebiete der Malerei und der Musik entfaltet. Die Namen eines Andrea Appiani und Batoni auf der einen, eines Piccini und Paisiello auf der anderen Seite bezeichnen zwar nicht den Gipfel der Kunst, aber doch immerhin eine stattliche Höhe. An die italienischen Meister reihten sich die deutschen nicht unwürdig an; Hackert war Hofmaler in Neapel, Tischbein, Angelica Kaufmann und eine ganze Anzahl kühn aufstrebender Talente lebten in Rom und anderen Orten Italiens. Alle diese deutschen Künstler unterhielten aber rege Beziehungen zu ihrer alten Heimath; ein Blatt, welches alle Erscheinungen des italienischen Kunstlebens besprach, alle Neuigkeiten sorgfältig registrirte, würde ohne Zweifel in Deutschland hochwillkommen gewesen sein, namentlich auch bei den Hunderten, die schon Italien bereist und persönliche Beziehungen angeknüpft hatten, und die sich gern wieder an die früher besuchten Orte, die früher kennengelernten Menschen erinnern liessen. Was dem Plan Heinses noch mehr Aussicht auf Erfolg verhiess, war der Umstand, dass es noch kein Journal gab, welches nach Inhalt und Einrichtung dem seinen ähnlich gewesen wäre. Die zu jener Zeit an die Öffentlichkeit tretenden römischen Journale selbst waren mit Notizen über Kunstsachen äusserst dürftig ver-

[1]) Körte II. S. 502 ff.
[2]) Körte II. S. 504.

sehen. Die seit 1772 erscheinenden „Efemeridi letterarie“ und die einige Jahre später herausgekommene „Antologia Romana“, beide herausgegeben von dem Abt Pissuti, brachten nur in einem der eigentlichen Zeitung beigefügten Anhang einige literarische Mittheilungen, sonst aber nichts als Anzeigen über naturgeschichtliche, mathematische und medicinische Werke. — Wie glücklich und richtig Heinses Idee war, zeigt der Erfolg, den solche Blätter hatten, welche ausschliesslich über Alterthümer und schöne Künste berichteten. Es kamen deren erst 1784 in Rom heraus, und sie wurden mit vieler Theilnahme gelesen. Ich nenne die „Notizie sulle Antichità“ des Abt Guattani und das Kunstblatt „Giornale delle belle arti“, redigirt von drei Personen: de Rossi, Buoni und dem Abt Carletti. Die erste dieser Zeitungen, welche monatlich herausgegeben wurde, brachte „alle neuen Entdeckungen, die seit Winkelmann gemacht worden waren, zur Kenntniss des Lesers, erklärte auch zu gleicher Zeit die nicht genug bekannten oder falsch ausgelegten Monumente; in der zweiten, wöchentlich erscheinenden Zeitschrift, beschrieb de Rossi die Werke der Maler und Bildhauer, welche soeben fertiggestellt worden waren, Buoni bearbeitete die Steinschneide- und Kupferstecherkunst sowie die Architektur, Carletti endlich schrieb über Poesie und Musik. Trotzdem diese Journale ziemlich schlecht waren, fanden sie doch viele Leser, weil sie eben eine schmerzlich empfundene Lücke ausfüllten.[1])

Heinses Idee suchte später Maler Müller zu verwirklichen; am 12. August 1788 verschickte derselbe ein Rundschreiben,[2]) in welchem er zum Abonnement einer Zeitschrift „Der Römische Pegasus“ einlud, von der alle drei Monate sechs Bogen auf einmal erscheinen sollten. Der Inhalt dieses Journals wäre ungefähr derselbe gewesen, wie in Heinses Entwurf, aber auch Müllers Plan blieb leider unausgeführt.

---

[1]) Über diese Römischen Journale vergl. Allg. Litt. Zeitung von 1788, I. S. 38 und 39.

[2]) Arch. f. Litt. X. 66 ff.

Da, wie bereits erwähnt, Jakobi der Herausgabe einer Zeitung in Rom ablehnend gegenüberstand, so machte sich Heinse fertig, Italien zu verlassen. In Rom sah er noch Karl Theodor, den Kurfürsten von der Pfalz, von dem er kein sehr schmeichelhaftes Bild entwirft.[1] Mitte Juni 1783 brach er von Rom auf, ging nach Terni und Florenz und wanderte schliesslich durch Tirol dem Rheine, der Heimath, zu.

Mit herzlicher Freude wurde der Italienfahrer von den Düsseldorfer Freunden in ihrem Kreise willkommen geheissen.[2] Jacobi gewährte dem wegemüden Wanderer ein Plätzchen an seinem Herde, nachdem die Versuche, eine feste Anstellung zu erringen, ohne Resultat geblieben waren. Man glaubte, und vielleicht nicht mit Unrecht, dass Heinse erst dann auf einen vollen Erfolg bei einer Bewerbung rechnen könne, wenn ihn das Gewicht eines *allgemeinen* bekannten Namens unterstütze. Bis jetzt war Jacobis Wort über Heinse nur zu berechtigt gewesen: „Ich glaube nicht, dass er[3] je ein Ganzes von wahrhafter, lebendiger Schönheit hervorbringen wird.“[4] Heinses Arbeiten waren bisher nur Proben eines sehr bedeutenden Talentes, aber keine abgeschlossenen Kunstwerke von originaler Schöpferkraft gewesen. Jetzt wollte er zeigen, wessen seine Kraft fähig sei, und in der Stille von Pempelfort begann und beendigte er jenen Roman, der seinen Namen in den weitesten Kreisen bekannt machte, der von vielen heute noch als sein Hauptwerk angesehen wird: „Ardinghello“.

Bereits am 30. Januar 1784 schreibt er an Gleim: „Ich habe noch ganz andere Gestalten[5]) aufzuführen, aber sie sind

---

[1]) Körte II. 519.

[2]) Schober glaubt annehmen zu müssen (S. 98), dass Heinse erst seine Heimath besucht habe. Er schliesst das aus einer im Arch. f. Litt. X. 376 befindlichen Stelle, worin es heisst, dass Heinse seinen Schwestern von den Gefahren seiner Reise erzählte, doch kann dieser Besuch auch später erfolgt sein.

[3]) Heinse.

[4]) Jacobi, Briefwechsel I. 280.

[5]) Körte II. 513.

weder für Briefe noch für Museum, und dazu gehören glückliche Zeiten."[1])

Diese glücklichen Zeiten, Zeiten der Ruhe und Sammlung, fanden sich schon in den nächsten Monaten. Nachdem Heinse eine Reise nach Holland[2]) mit dem Grafen Nesselrode gemacht hatte, begab er sich eifrig an die Arbeit, und bereits am 15. März 1785 konnte er seinem lieben Gleim melden, dass er ein dreissig bis vierzig Druckbogen umfassendes Manuscript fertiggestellt habe.[3]) Wahrscheinlich ist der Roman, der im ganzen gegen fünfzig Druckbogen umfasste,[4]) bereits im Jahr 1785 beendet worden. Ich werde näher auf ihn eingehen, wenn ich Heinses Werke in ihrer Gesamtheit bespreche.

Heinses und seiner Freunde Bemühungen, eine Anstellung für den nunmehr 39 Jahre alten zu erlangen, blieben geraume Zeit resultatlos. Mit wehmüthigem Schmerz ruft er einst aus, wie sehr er bedaure, Italien verlassen zu haben, da er in Deutschland kein Heil vor sich sehe.[5]) Sein heissester Wunsch sei, einen jungen Mann dorthin begleiten zu können, da eine kurfürstliche Bibliothekarstelle, die Graf Nesselrode und Fritz Jacobi sicher für ihn zu haben glaubten, ihm wieder entgangen sei. — So mag seine Stimmung zuweilen recht trüb gewesen sein, bis endlich nach langem, bangem Sehnen die Sonne des Glücks auch für ihn wieder schien und er als Vorleser an den Hof des Kurfürsten von Mainz berufen wurde. Nicht zum mindesten wird zu dieser Berufung Joh. von Müller, der Geschichtsschreiber, beigetragen haben, der mit Gleim in innigem Verkehr stand und diesem am 3. Oktober 1786 schreiben konnte:[6]) „Vor wenigen Tagen haben wir Heinsen zu des Churfürsten Vorleser gemacht."

Es gereicht dem katholischen Kurfürsten und Erz-

[1]) Körte II. 513.

[2]) Körte II. 531.

[3]) Ebenda. Die Rede ist von den Römischen Briefen an Gleim von 1783.

[4]) Pröhle 163.

[5]) Körte II. 531.

[6]) Körte II. S. 548.

bischof von Mainz, Friedrich Karl Josef von Erthal, zu nicht geringem Ruhme, dass er eine Anzahl bedeutender Gelehrter zur Hebung seiner Universität nach Mainz berief, ohne dabei Rücksichten auf deren religiöses Glaubensbekenntniss zu nehmen, und es soll ihm unvergessen bleiben, dass er mehr als einem ausgezeichneten Manne dadurch die Wohlthat einer gesicherten Existenz zu Theil werden liess. Unterstützt von seinem Coadjutor von Dalberg, der es für wohl vereinbar mit seiner hohen Stellung hielt, durch einen intimen persönlichen und brieflichen Verkehrt Bekanntschaften mit Männern der Kunst und Wissenschaft zu unterhalten, hatte er im Jahre 1784[1]) den berühmten Anatomen Samuel Thomas Sömmering nach Mainz berufen, und diesem liess er 1786 den Geschichtsschreiber Johannes von Müller folgen. Im Oktober des letztgenannten Jahres gelangte auch Heinse nach Mainz, und zwar zunächst als Vorleser des Kurfürsten.[2]) Zu seiner Berufung hatte wohl, wie ich schon erwähnte, Müller nicht wenig beigetragen,[3]) und als dessen diplomatische Gewandtheit seine Verwendung im Staatsdienste wünschenswerth machte, sorgte er wahrscheinlich dafür, dass das freiwerdende Amt eines Bibliothekars (der kurfürstl. Privatbibliothek), welches „fester, einträglicher und wohl auch mehr seine (Heinsens) Sache“ war,[4]) Heinsen übertragen wurde. Der Kreis der Mainzer Gelehrten und Schriftsteller wurde geschlossen, als Forster mit seiner hochbegabten Gattin Therese, der Tochter des berühmten Göttinger Philologen Heyne, 1788[5]) in Mainz eintraf, um das Amt eines Universitäts-Bibliothekars zu übernehmen.

---

[1]) Wagner-Sömmering II. 48.

[2]) Körte II. 548.

[3]) Ebenda.

[4]) Ebenda.

[5]) Wagner-Sömmering II. 90. Ich berichtige hierdurch den Irrthum Schobers, als ob diese Gelehrten schon bei Heinses Eintreffen vereinigt gewesen seien, was man aus Schobers Darstellung annehmen muss. Überhaupt hat Schober über die letzte Periode in Heinses Leben manches Unrichtige gebracht, namentlich aber, gestützt auf einen Roman von Heinrich König: „Die Klubisten von Mainz“, eine Anzahl unerwiesene Behauptungen aufgenommen.

Forsters Haus war der Mittelpunkt aller geistigen Capacitäten, welche Mainz damals aufzuweisen hatte, auch Sömmering und Heinse gingen häufig dort aus und ein. Sie begegneten hier dem 1787 nach Mainz gekommenen sächsischen Legationssekretär Huber, der späterhin Forsters Frau eine treue Stütze und sogar ihr Gatte wurde, dem hessischen Gesandten Harnier und dem hannöverschen Legationsrath Georg von Hinüber, den beiden Brüdern Wilhelm und Alexander von Humboldt und Anderen mehr. Noch im Jahre 1802 gedenkt der genannte G. von Hinüber in einem Gespräche mit Jacobi „der glücklichen Zeit seines Zusammenseins in Mainz mit Forster, Sömmering und Heinse."[1]) Die beiden letztgenannten hatten sich eng an einander angeschlossen, und ihr Briefwechsel lässt diese Traulichkeit ihres Verkehrs wohl erkennen. Namentlich in den Mittheilungen Heinses weht eine harmlose Fröhlichkeit, eine Begeisterung für die Naturschönheiten, für Freundschaft und ein Sinn für häusliches Leben, der etwas wohlthuendes hat.[2]) Nicht zum mindesten mag Heinses Persönlichkeit, sein ganzes Wesen dieses herzliche Aneinanderschliessen begünstigt haben; widmeten ihm doch auch andere, bedeutende Leute ihre Achtung, ja Liebe,[3]) so Heyne in Göttingen und Jacobi. Ebenso sagt auch Rudolf Wagner, der Biograph Sömmerings: „Ich will Heinses Schriften nicht in Schutz nehmen, aber das kann ich nach der Durchlesung zahlreicher Briefe sagen: er war besser als seine Bücher."[4]) Ein wichtiges Moment zur Förderung des Verkehrs zwischen Heinse und Sömmering war wohl auch ihre beiderseitige Begeisterung für die bildenden Künste. Heinses hochentwickeltes Kunstverständniss und lebhaftes Kunstgefühl kam aufs Glücklichste Sömmerings lebendiger Empfänglichkeit für die Kunst, seiner Begeisterung für die Antike und die Werke des Rafael und Lionardo da Vinci entgegen,[5]) und

---

[1]) Wagner-Sömmering II. 93.
[2]) „ „ II. 91.
[3]) „ „ II. 91.
[4]) „ „ II. 91.
[5]) „ „ II. 57.

beide machten zusammen Studien an weiblichen Antiken und ebenmässigen Körpern, als Sömmering seine Abhandlung über das weibliche Skelett, mit einer grossen Kupfertafel, herausgab.[1]) Der gegenseitige Gedankenaustausch wurde namentlich ein reger, als man im Hause Forsters einen Concentrationspunkt gefunden hatte. „Jeder nahm hier an den Bestrebungen des Anderen Theil. Heinse bot Ästhetisches; Forster war mit seinem grossen, nie vollendeten Werke einer Geschichte der Entdeckungen in der Südsee beschäftigt; Sömmering wusste seine anatomischen Studien, seine Zeichnungen auf allgemein interessante Weise vorzulegen. Der Anstoss, der in der Jenaer Literaturzeitung, in den weitgreifenden literarischen Bemühungen Goethes und Schillers gegeben war, fand in Mainz Wiederklang. Die Freunde dort wollten auch im Verbande auf weitere Kreise wirken. Darüber schreibt später Sömmering an Heyne: „Schon längst wünschte ich eine Erweiterung der gelehrten Anzeigen, um die Jenaer ein wenig zu controlliren. Ich hatte die Idee, eine solche Zeitung zu Mainz ganz im Grossen mit Heinse und Forster anzufangen; die günstige Lage, die Postfreiheit (welche Sömmering für seine Person genoss), die Zugänglichkeit der Literatur, Verbindungen mit England, Frankreich, Holland, Italien würde manches haben früher liefern lassen. Aber schon damals hinderte uns Forsters unbändiger, keine Grenzen und Mässigung kennender Demokratismus. Huber gab seine Zustimmung. Müller versprach, seine Gutachten über Staatsschriften zu geben. Wir wollten den unerträglichen Anmassungen der Jenaer einen Damm entgegensetzen. Wie schön! Heinse und Forster Bibliothekare! Beide hatten treffliche Einfälle über zu machende Einrichtungen.“[2]) Diese Zeitung ist nicht zu Stande gekommen. Die Gründe, weshalb das Unternehmen scheiterte, sind heute nicht mit Sicherheit anzugeben, wenigstens lässt sich, von Forster abgesehen, nicht mehr genau nachweisen, warum Heinses Betheiligung unterblieb. Schober

---

[1]) Wagner-Sömmering II. 59.
[2]) „ „ II. 94.

setzt sich[1]) ziemlich leicht über diese Frage hinweg, indem er Heinsen vorwirft, er habe den Sonderling gespielt und den ganzen Tag in des Kurfürsten Privatbibliothek gesessen. Wäre diese Annahme richtig, so hätte Sömmering mit Recht über Heinse verdriesslich sein können, der erst einem Plane seine Unterstützung zusagte und diese Unterstützung dann wegen einer Marotte zurückzog. An allem ist aber kein wahres Wort. Die Äusserung, dass Heinse den ganzen Tag in des Kurfürsten Privatbibliothek sitze, thut Joh. von Müller in einem Briefe an Gleim vom 3. Januar 1788.[2]) Forster kam aber erst im Herbst 1788 nach Mainz,[3]) folglich konnte auch der Plan einer Zeitung, über die er mit Sömmering mündlich conferirt hatte, nicht vorher entstanden sein, und eben daraus ergiebt sich, dass Schober mit seinem Vorwurfe sehr unrecht hat. In des Kurfürsten Bibliothek bannte aber Heinsen die Pflicht, er brachte die Büchersammlung in Ordnung und fertigte einen Katalog derselben;[4]) von einem einsiedlerischen Sichabschliessen gegen seine Freunde, von Sonderlingsmanieren war nicht die Rede.

Gestaltete sich so Heinses gesellschaftliche Position aufs erfreulichste, so war seine Stellung am kurfürstlichen Hofe nicht minder angenehm. Er gehörte zu den Lieblingen des Kurfürsten[5]) und musste dem greisen Herrscher die italienischen Nachrichten und Zeitungen übersetzen,[6]) ihm in erster Linie aber die einlaufenden Novitäten des Büchermarktes vorlegen und die zum Ankauf geeigneten empfehlen.[7]) Er wusste das Interesse seines hohen Herrn so zu gewinnen, dass ihm dieser nach kurzer Dienstzeit den Titel „Hofrath" und wohl auch „Professor" verlieh.[8]) Dass Heinse beinahe täglich in Berührung

---

[1]) Joh. Schober S. 120.
[2]) Körte I. 555.
[3]) Wagner-Sömmering II. 90.
[4]) Körte II, 562.
[5]) Wagner-Sömmering II. S. 102.
[6]) " " I. S. 364.
[7]) " " I. 357.
[8]) Arch. f. Litt. X. 277/78.

mit ihm kam, geht aus seinen Briefen hervor, ob er aber, wie Schober nach Königs Roman annimmt, zu den intimsten Cirkeln des Hofkreises zugezogen wurde und daselbst den Grecourt und die Liebesabenteuer des Chevalier von Faublas vorlesen musste, sogar von dem Kurfürsten Ideen zu einigen Gedichten, die „frivol und doch dabei ironisch“ sein sollten, empfangen habe,[1]) möchte ich bezweifeln, solange hierfür kein andrer Gewährsmann als ein Romanschriftsteller existirt.

Die ersten Jahre seines Mainzer Aufenthaltes scheint Heinse nicht oft aus dieser Stadt weggekommen zu sein. Es drängte ihn wohl, etwas auszuruhen von seinen Fahrten, und dann mochten ihm auch seine Berufsgeschäfte eine längere Abwesenheit verbieten. Erst am 4. Mai 1788[2]) schreibt er an Gleim, dass er künftigen Sommer eine Reise nach Dresden und Berlin beabsichtige, mittlerweile streiche er in der schönen Gegend herum und lese die Griechen, die ihm für Rom und Italien gewissermassen ein Ersatz seien. Die freie Zeit, welche ihm blieb, verwendete er aber zu eifrigen Studien namentlich auf dem Gebiet der Musiktheorie, die ihm dann als Unterlage für seinen Roman „Hildegard von Hohenthal“ dienten. Hans Müller,[3]) der den auf der Frankfurter Bibliothek befindlichen Nachlass Heinses studirt hat, fand eine ganze Anzahl Hefte, mit Tinte und Bleistift geschrieben, in denen Heinse seine Gedanken über einzelne musikalische Fragen niedergelegt hat. Nur indem Heinse diese Tagebücher wörtlich benutzte, ist es möglich, dass er den dreibändigen Roman, den er selbst als die Frucht eines mehrjährigen Studiums bezeichnet,[4]) in sechs Monaten niederschrieb.[5]) In seinem Stübchen zu Mainz, mit der schönen Aussicht auf den Rheinstrom und das gelobte Hochheim und den königlichen Feldberg,[6]) verfasste er den grössten Theil des Werkes, während er in Aschaffenburg die

---

1) Joh. Schober 121/22.
2) Körte II. S. 562.
3) Viertelsjahrschr. f. Musik 1887, S. 561 ff.
4) Wagner-Sömmering I. 367.
5) Körte II. 590.
6) Wagner-Sömmering I. 359.

letzten Blätter und die Vorrede concipirte.[1]) Leider nöthigten die eingetretenen politischen Wirren, die den Kurfürsten und seinen ganzen Hof zur Flucht zwangen, auch ihn zu dem Verlassen von Mainz. 1793 ging er nach Düsseldorf und dann auf das Land bei Aachen; er konnte jedoch schon am 22. März 1794 an Gleim schreiben, dass er wieder in seinen alten Wohnsitz zurückgekehrt und mit dem Aufstellen der Bibliothek beschäftigt sei, die man glücklicherweise grösstentheils gerettet habe.[2])

In der folgenden Zeit lebte er in Aschaffenburg, wo der Kurfürst residirte, und sah den Welthändeln mit gelassener Ruhe zu. Obgleich er in seinem Ardinghello verschiedentlich gegen die Despotie der Fürsten gedonnert hatte, fiel es ihm doch nicht ein, sich, gleich Forster, aktiv an der Politik zu betheiligen. Trieb man es auf dem Kriegstheater zu toll, so flüchtete er hinter seine Bücher; namentlich der Aristoteles beschäftigte ihn,[3]) und mit Stolz und Freude meldet er, dass er manche seiner liebsten Gedanken (über Musik) bei dem Fürsten der Philosophie wieder gefunden habe.[4])

Der Freundeskreis war leider durch die Kriegswirren getrennt worden, und vor allem mochte Heinse den Verlust Sömmerings empfinden. Nach Frankfurt, wohin dieser gegangen, richtete er in der Folge auch seine meisten Briefe. Wie Sömmering, dem er beinahe wöchentlich schrieb, suchte er auch den Kurfürsten und den Hof über die Unbill der Zeiten hinwegzutäuschen und durch eigene und fremde Werke zu amüsiren.[5]) Das gelang ihm wohl auch zum Theil; seine eigene gute Laune übertrug sich auf Andere, man trieb eifrig Lektüre[6]) und interessirte sich selbst für fernerliegende Gegenstände, wie anatomische Zeichnungen[7]) u. s. w. Wie

---

[1]) Körte II. 591.
[2]) Körte II. 576.
[3]) Wagner-Sömmering II. 101.
[4]) Vierteljahrsschr. f. Musik 1887, S. 571.
[5]) Wagner-Sömmering II. 101.
[6]) Ebenda.
[7]) Wagner-Sömmering I. 251 u. 357.

sehr damals Heinses Schriften in jenen Kreisen gelesen wurden, beweist das Geständniss eines Kanonikus, dass der Ardinghello nicht von seinem Bette wegkomme.[1]) Heinse selbst hatte, schon in seiner Eigenschaft als Bibliothekar, ein offenes Auge für alle literarischen Erscheinungen, vorzugsweise beschäftigte er sich aber mit anatomischen Studien,[2]) zu denen ihn Sömmering geführt hatte.[3]) Seine pekuniäre Lage muss eine gute gewesen sein, da er wiederholt nicht unbedeutende Summen für Tabak, Cigarren, Pfeifenrohre (aus Elfenbein), Wäsche und Kleider bestimmte. Auch an's Reisen dachte er. Mit Begeisterung spricht er von einem Ausflug nach dem Feldberg, den er mit Sömmering und dessen Familie unternommen hat, und wünscht mit der tapferen Betty[4]) voran den Aetna besteigen zu können. Den Winter wollte er „in Erfurt, Göttingen, dem Thüringer Wald oder überall" zubringen, wenn ihn nicht die Kriegswogen weiterwälzten.[5]) Er kam indessen nicht aus Aschaffenburg fort, wie die während des ganzen Winters 1795 von dort datirten Briefe beweisen. — Nicht vergessen soll werden, dass Heinse auch für die Gattin und Kinder des unglücklichen Forster warm eintrat, leider ohne bei dem Kurfürsten den erwünschten Erfolg zu finden.[6]) Infolgedessen musste Sömmering an Heyne, den Schwiegervater Forsters, schreiben, er möge sich an die Gräfin Coudenhove, die Nichte des Kurfürsten, wenden, „die allein Eminentissimo etwas davon sagen könne, da er selbst gegen Heinse, den er doch so äussert gern habe, sehr hart über diese Sache sich ausgelassen habe."[7]) Mittlerweile war die Hildegard erschienen (1795 und 96) und hatte ein ungewöhnliches Auf-

---

1) Wagner-Sömmering II. 101.
2) „ „ I. 353.
3) Durch die Studien am weiblichen Körper. II. 59.
4) Sömmerings Gattin: Elisabeth.
5) Wagner-Sömmering I. 354.
6) „ „ I. 359.
7) Wagner-Sömmering II. S. 102. Schober spricht S. 136 von einem wiederholten Versuch Heinses, in dieser Sache beim Kurfürsten etwas zu erreichen. Davon kann keine Rede sein nach Prüfung der Quellen.

sehen erregt. Heinses Autorität in musikalischen Fragen wurde durch sie trotz der feindseligen Recensionen in verschiedenen fachwissenschaftlichen und gelehrten Zeitungen begründet. Sein Urtheil galt etwas, und man verband mit dem Werke sogar die Hoffnung auf Errichtung einer Nationaloper in Berlin. Heinse äussert sich selbst in einem Briefe an Sömmering über diese Angelegenheit, und ich führe seine eigenen Worte an, weil sie beweisen, einen wie nachhaltigen Eindruck die Hildegard von Hohenthal auch ausserhalb des Mainzer Bekanntenkreises gemacht hatte. Er schreibt am 31. Januar 1796:[1]) „Sander meldet mir vom 12. dieses, dass den 18. Glucks Alceste im Italienischen in dem grossen Operntheater aufgeführt wurde, und dass man meine Beurtheilung derselben nebst dem (verzweifelten) Anhange über deutsche Art und Kunst (welcher sich anfängt, wenn Sie sich noch entsinnen: „Die Produkte der Kunst müssen in Deutschland wie das Unkraut wachsen; da ist keine Pflege und Wartung, und sie gehen selten ins wirkliche Leben über. Das, was man bei uns gute Gesellschaft nennt, der Hof und der Adel, und die Gelehrten selbst, welche alle, gleich der Frühlingssonne, sie erziehen und zur Reife bringen sollten, bekümmern sich wenig um sie, betrachten sie als unnütz, als blossen Zeitvertreib und haben sie niemals zur eigentlichen Beschäftigung gemacht, um ächten guten Geschmack an ihnen zu gewinnen. Kurz, wir sind Barbaren für alle Arten von Schönheit u. s. w.“ Fast einen Bogen lang immer derber fort —) dem König[2]) in die Hände, bei dieser Gelegenheit spielen wollte; und dass ich das Verdienst haben sollte, den Berlinern eine Nationaloper zu verschaffen.“

Inwieweit die damals gemachten Anstrengungen, mit Hilfe der Äusserungen Heinses in der Hildegard eine Nationaloper zu schaffen, von Erfolg gekrönt wurden, vermag ich leider nicht anzugeben, auf jeden Fall aber lässt sich aus dem angeführten Thatbestand das bedeutende Ansehen Heinses auf

---

[1]) Wagner-Sömmering I. S. 358.

[2]) Friedrich Wilhelm II. von Preussen.

musikalischem und literarischem Gebiet ermessen. Wie jeder Mann von Ansehen und Einfluss hatte er auch seine Neider. Er weiss das selbst am besten und bekennt es ganz offen;[1]) aus manchen Beurtheilungen seiner Schriften in gelehrten Zeitungen[2]) spricht aber ganz unzweideutig eine hämische Missgunst, verbunden mit boshafter Verkleinerungssucht, die ihn tief verstimmen musste, und es ist deshalb begreiflich, dass er ähnliche Empfindungen vielleicht auch da voraussetzte, wo solche durchaus nicht vorhanden waren: bei Schiller. Dieser hatte in einer Randbemerkung seiner Abhandlung über das Naive (Über naive und sentimentalische Dichtung) in den Horen den Ardinghello sehr scharf angegriffen. Heinse glaubte — und das ist sehr wichtig — in diesem Urtheil Schillers eine charakterlose Inkonsequenz zu erblicken, da man ihm früher glauben gemacht hatte, dass Schiller eine ganz bedeutende Werthschätzung für den Ardinghello geäussert habe.[3]) Es musste ihn also dessen schroffes, kränkendes Urtheil in den Horen auf das Äusserste befremden, und er konnte sich den anscheinenden Sinneswechsel Schillers nicht anders erklären, als durch die Annahme, dass dieser sich durch einige Bemerkungen in der Hildegard (I. 257, 259 und I. 222—240) verletzt gefühlt habe, obgleich Heinsen natürlich eine Beleidigung vollständig fern lag.[4]) Die ganze Sache beruht jedenfalls auf einem Irrthum, an dem aber weder Heinse noch Schiller Schuld tragen. Die angeblich von Letzterem mündlich geäusserte Werthschätzung des Ardinghello wurde, wie erwähnt, Heinse von dritten Personen mitgetheilt, wahrscheinlich hat aber Schiller seinen Mund nie zum Lobe des Ardinghello geöffnet, und eben jene dritten Personen, die vielleicht ein Interesse daran hatten, Heinse und Schiller dauernd zu entzweien, hatten die ganze Geschichte erfunden, damit der Erstere durch die Verurtheilung seines Ardinghello nur um so bitterer gekränkt würde. Nicht Unrecht mochte Heinse

---

1) Wagner-Sömmering I. 358.
2) Neue allg. deutsche Bibl. Erlang. gel. Zeit.
3) Wagner-Sömmering I. 361.
4) „ „ I. 362.

aber haben, wenn er seinen alten Feind Wieland, „das alte eitle Kind", wie er ihn nennt, hinter den Coulissen vermuthete[1]) und diesem manches Scharfe und Bittere in Schillers Urtheil zuschrieb. — Wollte man eine dauernde Entfremdung zwischen Heinse und Schiller herbeiführen, so war dies allerdings trefflich gelungen; beide sind nie in Verkehr mit einander getreten, ja Heinses Groll war sogar so tief, dass er sich nicht einmal zu einer objektiven Würdigung der Schillerschen Meisterdramen aufschwingen konnte und einige sehr scharfe, aber auch sehr ungerechte Beurtheilungen des „Wallenstein" und der „Jungfrau von Orleans" verfasste, die Hans Müller[2]) auszugsweise mittheilt. Sie gereichen Heinse keineswegs zum Ruhme, wenn man auch vielleicht zu seiner Entschuldigung anführen könnte, dass ihn von Schiller die ungeheure Kluft einer ganz entgegengesetzten Geistesrichtung und Geistesbildung schied. Der unverlöschliche Groll Heinses ist um so auffallender, als er scheinbar Schillers Urtheil über den Ardinghello sehr lehr leicht nahm und an Sömmering schrieb,[3]) man müsse alles dies aufnehmen, wie einen kleinen Gewitterregen, der einen überfalle. Schober nimmt sogar an,[4]) Heinse sei in seiner Wuth noch weiter gegangen und habe sich in Bezug auf Schiller und Goethe zu dem Ausdrucke „Buben" hinreissen lassen. Die Veranwortung hierfür überlasse ich vollständig Schober, aus dessen Darstellung übrigens keineswegs mit Bestimmtheit hervorgeht, dass jener Ausdruck „Buben", wenn er überhaupt gefallen ist, sich auf die beiden Weimarer Dichter bezieht, sicher ist jedenfalls, dass Heinse seinen Groll nicht auf Goethes Werke übertrug. Mit Begeisterung las er Hermann und Dorothea und bestellte zwei Exemplare für des Kurfürsten Bibliothek.[5])

So floss die Zeit in mannigfachem Wechsel von Freude und Genuss, von Ärger und Verdriesslichkeit dahin, bis die

---

[1]) Wagner-Sömmering I. 362.
[2]) Vierteljahrsschr. f. Musik 1887, S. 602.
[3]) Wagner-Sömmering I. 362.
[4]) Joh. Schober S. 142.
[5]) Wagner-Sömmering I. 369.

Kriegsunruhen im Sommer 1796 Heinse aus Aschaffenburg vertrieben. Während der Kurfürst nach Heiligenstadt im Eichsfelde flüchtete, ging Heinse nach Kassel und später nach Westfalen,[1]) wo er wohl keinen beständigen Wohnsitz hatte, sondern sich bald hier, bald da aufhielt. Wenn er sich während dieses Wanderlebens natürlich auch nicht immer in glänzender Lage befand, so litt er doch niemals direkte Noth. Schober allerding (S. 140) behauptet, Heinse hätte oft bitter geklagt, und verweist dabei auf Wagner-Sömmering I. 367. Es findet sich aber hier, wie auch anderswo, keine Spur von einer Klage über Noth und Mangel während jener Zeit. — Im November 1796 finden wir Heinse wieder in Aschaffenburg[2]) und sehen ihn, wie vordem, mit reger Theilnahme den Äusserungen des literarischen Lebens folgen. Der Xenienkrieg hatte damals das ganze gelehrte Deutschland in höchste Aufregung versetzt, aber während der gute, alte Gleim ausser sich gerieth über „die Balgerei mit den Faunen",[3]) amüsirte sich Heinse köstlich, und nicht ohne ein gewisses Behagen sah er namentlich den Kapellmeister Reichardt, der seine Hildegard im Journal „Deutschland" und im „Lyceum der schönen Künste und Wissenschaften" arg mitgenommen hatte, in den Xenien angegriffen. Er schrieb darüber[4]) an Sömmering: „Sie hatten Recht, was Sie mir über den Almanach schrieben. Es ist lustig, den alten Goethe wie einen Zigeunerhauptmann mit den jungen Kantianern aufziehen zu sehen. Seine Epigramme auf Reinhardt (Reichardt) gehören bei weitem unter das Beste; den kennt er mit Haut und Haar, wie von Mutterleib aus. Der wird die Beulen von den Rippenstössen nicht so bald verschwitzen." Den Winter des Jahres 1796/97 blieb Heinse in Aschaffenburg und kam wohl nur gelegentlich auf kürzere Zeit nach Mainz,[5]) wohin Sömmering mittlerweile wieder gezogen war. Gesellschaftliche Vergnü-

---

[1]) Körte II. 592.
[2]) Wagner-Sömmering I. 365.
[3]) Körte II. 594.
[4]) Wagner-Sömmering I. 366.
[5]) Ebenda.

gungen gab es allerdings in Aschaffenburg nicht,[1]) Studien, Lektüre und Correspondenz mussten die freie Zeit ausfüllen. Namentlich zog ihn, wie schon früher, Aristoteles an, dessen Poetik (Politik ist Wagner-Sömmering I. 368 wohl irrthümlich gedruckt) er „mit grossem Vergnügen wieder recht ernstlich durcharbeitete." Auch wollte er selbst anfangen, bald ein frisches Nest Eier auszubrüten,[2]) möglicherweise eine Andeutung, dass er die „Anastasia" zu schreiben begonnen. Vor allem aber interessirten ihn die anatomischen Studien, und er schrieb sogar eine Dissertation, wahrscheinüber das Thema: Homines, ob magnitudinem encephali sui, ratione nervorum ipsi junctorum, animi facultatibus, omnia reliqua animalia longe superare.[3]) In dem grossen Briefe vom 12. December 1799[4]) beweist er eine genaue Kenntniss der einschlägigen anatomischen Fragen, die auf ein mehr als oberflächliches Studium schliessen lässt. Auch spätere Briefe behandeln vornehmlich anatomische Gegenstände, und in einem dieser Briefe[5]) sagt Heinse direkt, dass er seine kleine Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde auf Sömmerings Andringen geschrieben habe. Vom Februar 1800 stockt die Correspondenz, wenigstens in Wagners Ausgabe, bis zum 15. Juni 1803. Indessen ist deswegen nicht zu glauben, dass die Beziehungen Heinses und Sömmerings eine Störung erlitten hätten. Nach Wagners eigener Angabe[6]) fanden sich in Sömmerings Nachlass 188 Briefe von Heinse aus der Zeit von 1793—1803 vor, Beweis genug, wie häufig Heinse Gelegenheit nahm, dem Freunde seine Gedanken, Ansichten, Pläne u. s. w. mitzutheilen. Heinses letzter Brief ist, wie schon erwähnt, vom 15. Juni 1803. Er spricht darin die Absicht aus, den Freund zu besuchen und mit ihm persönlich über das Anerbieten Goethes, der Sömmering nach Jena haben

---

[1]) Wagner-Sömmering I. 366.
[2]) „ „ I. 368.
[3]) Vergl. Joh. Schober S. 143 u. Wagner-Sömmering I. 371 ff.
[4]) Wagner-Sömmering I. 373.
[5]) „ „ I. 380.
[6]) „ „ II. 91.

wollte, zu conferiren.[1]) Diese Absicht konnte er indessen nicht ausführen. Nachdem er bereits im Juni 1802 einen Schlaganfall erlitten,[2]) der sich im Mai 1803[3]) wiederholte, raffte ihn der Tod am 22. Juni des letztgenannten Jahres hinweg, nachdem er noch die Herausgabe der „Anastasia" betrieben hatte.[4]) Obgleich der Kurfürst Josef von Erthal am 25. Juli 1802 gestorben war, blieb Heinse doch in seiner Stellung als Bibliothekar auch unter dem Nachfolger desselben, Dalberg, der ihn ja schon längst schätzen gelernt hatte. Er war in die Verhandlungen wegen der Säkularisation eingeweiht und konnte an Sömmering die chiffrirte Mittheilung 1802 gelangen lassen, dass der Kurfürst bleibe.[5]) Über die Schicksale von Heinses Leiche berichtet eingehend Schober,[6]) weshalb ich diesen Punkt übergehen kann. Sein Haupt wurde geöffnet, und über den Sektionsbefund theilt Sömmering das Wissenswertheste mit.[7]) Sömmering giebt auch eine kurze Schilderung von Heinses Person und Charakter,[8]) aus der ich folgendes, noch nicht erwähnte, heraushebe: „Er war von feinem, aber kräftigem Körperbau und mittlerer Grösse. Sein feuriges Auge blitzte lebhaft unter den überhängenden Augenbrauen hervor, die stark vorspringende, etwas gebogene Nase endigte ziemlich spitz, den Mund umspielte ein heiteres, ironisches Lächeln, welches nebst der vorwärts und etwas zur Seite geneigten Haltung des Kopfes seiner Physiognomie einen lebendigen, gutmüthig-schalkhaften Ausdruck gab." . . . „Heinse war ein grosser Freund der körperlichen Übungen, er liebte die Fechtkunst, das Schlittschuhlaufen und excellirte im Billardspiel. . . . Eine Partie L'Hombre konnte dem geistvollen Manne Abends ein Bedürfniss sein. Er

[1]) Wagner-Söm. I. 381.

[2]) Archiv X. 372.

[3]) Lucae 31 ff.

[4]) Ebenda.

[5]) Archiv X. 373.

[6]) Joh. Schober, S. 152 ff.

[7]) Lucae S. 31 ff, zugleich mit einem Porträt Heinses. Ein anderes Bild von H. ist in der Allgem. Deutsch. Biblioth. Bd. 107.

[8]) ebenda.

spielte um des Spielens, nicht um des Gewinnens halber. Jede Fertigkeit, selbst Taschenspielereien, die Streiche eines Cartouche erregten sein Interesse."

Hiermit sei die Lebensbeschreibung Heinses geschlossen. Vom Schicksale hin und hergeworfen, oft in Noth und Bedrängniss, musste er die schönsten Jahre seines Lebens in nutzlosen Kämpfen vergeuden und seinen Geist zu Arbeiten zwingen, die ihm anstatt Freude und Belohnung Kummer und Enttäuschung brachten und seinen Namen schändeten. Ein gütiges Geschick sendete ihm wenigstens in Gleim einen Freund, der ihm helfend und rathend zur Seite stand, und im reifen Mannesalter ward ihm auch nach mühseligem Ringen der ersehnte Preis zu Theil: eine gesicherte, seinen Neigungen und Fähigkeiten entsprechende Stellung. Oft verkannt und viel verlästert, war er besser als sein Ruf und hatte wenigstens die Genugthuung, den Abend seines Lebens durch die Liebe und Achtung edler und würdiger Männer verschönt zu sehen. —

Sinngedichte. Büchse.

Wie die meisten anderen Schriftsteller, liess auch Heinse bei seinem ersten Auftreten kaum vermuthen, was in ihm schlummere, kaum ahnen, wessen sein Geist fähig sei. Schülerhaft und unselbstständig in seinen ersten Produktionen, musste er sich stufenweise zu dem Gipfelpunkt seines Könnens emporarbeiten, oftmals in harten schweren Kämpfen, die ihn aber, anstatt zu ermatten und zu schwächen, nur mit neuer Kraft und neuem Muthe erfüllten. Ich sprach bereits an einer anderen Stelle von den Gedichten seiner Kindheit, den Jagdliedern, ich erwähnte seiner Aufsätze, die im „Thüringer Zuschauer" 1770 erschienen[1]), ich nannte auch schon seine Sinngedichte, die ersten uns erhaltenen Erzeugnisse seiner Muse. Wie in den Jagdliedern Hoffmannswaldau das formale Muster Heinses war, so ist in den Sinngedichten Wieland das ethische, das geistige Vorbild, nicht in der Weise, dass Heinse

[1]) Jördens II. S. 348.

darin Wieland nachzuahmen versucht hätte, aber ohne Zweifel so, dass dessen Persönlichkeit, sein Wesen, sein dichterischer Charakter in den Studententagen zu Erfurt Heinse am nächsten stand. Er war sein Lehrer, sein Freund, kein Wunder, dass so manches Wort zum Lobe des Meisters den Lippen des Schülers entschlüpfte.

Heinse führte sich mit seinen Sinngedichten bei Wieland ein. Er überreichte sie ihm im Manuscript und hatte dem Werkchen folgendes Motto vorgesetzt: Rumores senum severiorum omnes unius aestimemus assis. Wieland schickte die Sinngedichte an Gleim mit einem Empfehlungsschreiben, aus welchem ich folgendes heraushebe:[1]) „Er (Heinse) hat unleugbar viel Genie, viel Feuer und für seine Umstände ziemliche Kenntniss. Sein Genie ist noch brausend und trübe wie junger Wein. Sein Feuer brennt noch nicht gleich, noch rein genug. Seine Kenntnisse sind noch mangelhaft und il y a beaucoup de crudités dans son esprit. — Aber gleichwohl kann noch Grosses aus dem jungen Manne werden. — Womit ich am wenigsten zufrieden bin, ist sein Cynismus — der sich sonderlich in seinen Sinngedichten[2]) offenbart. — . . . . Noch ein Wort von den Sinngedichten. Haben Sie die Gütigkeit, diejenigen zu durchstreichen, die Ihnen nicht gefallen. Einige sind cynisch, einige platt . . . . In einigen Stücken ist wahrer Witz.“

Es gelang Gleim, einen Verleger für das Erstlingswerk Heinses zu finden, und 1771 erschien es unter dem Titel: „Sinngedichte von Wilhelm Heinse. Halberstadt, bei Gross.“ Es ist eine Sammlung von einigen 40 Epigrammen,[3]) in denen in mehr oder minder gelungener Weise menschliche Schwächen und Gebrechen verspottet, missliebige Persönlichkeiten, wie Journalisten und Kritiker, angegriffen werden. So schleudert der Verfasser seine satirischen Pfeile gegen die geschminkte Dirne S. 3[4]), den betrogenen Ehemann, den ungeschickten

---

[1]) Joh. Schober, S. 180.

[2]) Es waren noch die Musikalischen Dialoge beigefügt.

[3]) Laube, Schriften, Bd. X.

[4]) Die Seitenzahl ist nach der Laubeschen Ausgabe angegeben.

Arzt, den unmässigen Trinker, die boshaften und ungerechten Journalisten, die schlechten Dichter. Dass er von Wieland mit der grössten Achtung spricht, braucht nicht erst erwähnt zu werden. Er stellt ihn z. B. in dem Sinngedicht: „Auf die Bewunderer alles Griechischen" S. 1 direkt neben Sophokles und Homer, das Gedicht „Musarion" neben die Schöpfungen jener Heroen der Weltliteratur. In seine Sammlung der Sinngedichte hat Laube zwei mit aufgenommen, die erst später entstanden sind und sich in der Iris finden. Es sind die bereits genannten: „An den Abendstern" und „An Aspasia".

Eine ganze Anzahl Heinsescher Epigramme, die Laube nicht mit herausgegeben hat, findet sich in der sogenannten „Büchse". Der Inhalt derselben, die Anfangs 1774 von Gleim gestiftet worden war, ist von Pröhle veröffentlicht worden.[1]) Leider tragen die meisten dieser Einsendungen keine Unterschrift, und es ist jetzt fast unmöglich, die Verfasserschaft jedes Beitrages zu bestimmen. Diejenigen Sachen, die, weil von Heinse unterzeichnet, sicher von diesem herrühren, theile ich hier mit, soweit man sie als Sinngedichte bezeichnen kann. Es sind folgende: S. 285 „An einen Dichter, den die Journalisten kanonisirten."

Wenn für die Geister einst ein heller Tag erwacht,
Dann sieht es übel aus, mein Herr, mit ihrem Stolze.
Ein göttliches Genie gleicht einem faulen Holze,
Das leuchtet in der Journalisten Nacht."

S. 285. „Über die Scribenten, von denen man nichts mehr wusste, sobald ihre Leichencarmina verbraucht waren."

In unsern Himmel kam ein flammend Meteor;
Doch währt es wenig Stunden,
Als sich das dunkle Feu'r in düstern Schein verlor,
Und endlich war es ganz verschwunden,
Durch alle Himmel blitzte Sirius
Die Strahlen nun bis an das Wesenleere.
So kommts, dass Manches Ruhm sehr schnell vergehen muss,
Indess wie Sirius
Mit eignem Lichte glänzt der ewige Voltaire."

---

[1]) H. Pröhle, S. 268 ff.

Lesen wir heute die Sinngedichte, so werden wir kaum von ihnen befriedigt sein. Alle Schwächen und Fehler einer Jugendarbeit haften ihnen an, überschwengliches Lob begegnet sich mit unnachsichtigem Tadel. Ein Vorwurf hätte ihnen indessen füglich erspart bleiben können: der des Cynismus. Selbst Schober, der als Biograph Heinses sie doch mit Aufmerksamkeit und Unbefangenheit gelesen haben müsste, meint, dass das Cynische darin jederzeit verwerflich bleibe.[1]) Ich habe von diesem Cynismuss thatsächlich herzlich wenig gefunden. Wenn der Satiriker, der Epigrammatiker, der die Schwächen und Fehler der Menschen zu geisseln hat, an sich allerdings manches berühren muss, was ein Anderer mit Stillschweigen übergehen kann, so hat Heinse doch keineswegs eine Befriedigung darin gefunden, die Schattenseiten der menschlichen Gesellschaft, die Schmutzflecken des menschlichen Charakters und Geistes hervorzukehren und mit dem Vergrösserungsglas des Satirikers zu betrachten. Seine Epigramme — d. h. diejenigen, die er veröffentlicht hat, denn nur von diesen können wir reden — sind um nichts cynischer als die seiner Zeitgenossen, und so weit mir die Recensionen zur Verfügung standen, hat auch kein Kritiker daran Anstoss genommen. Wieland allerdings durfte von Cynismus sprechen, ihm lagen alle Epigramme und Sinngedichte vor, während wir höchstwahrscheinlich nur die besitzen, die Gleims Censur passirt hatten. Nichts ist falscher und für eine richtige Beurtheilung von Heinses schriftstellerischem Charakter verderblicher, als diese parteiische Voreingenommenheit, die in Heinse nichts sieht, als den lasciven Scribenten, der sich mit Behagen im Kothe wälzt. Man findet in den Jugendarbeiten beinahe aller, selbst der grössten Schriftsteller, Sachen, aus denen man berechtigt wäre, dieselben Vorwürfe herzuleiten, wie sie gegen Heinse erhoben wurden. Vom Taumel glühender Phantasie verführt, haben sie sich zu Werken verleiten lassen, die ihrer in jeder Weise unwürdig waren. Vielleicht gönnte ihnen ein freundliches

---

[1]) Joh. Schober, S. 22.

Geschick einen tüchtigen Freund, der unnachsichtlich jene allzu üppigen Schösslinge abschnitt und so dem ganzen Baum zu gesundem Wachsthum verhalf. Hätte Heinse alle seine Arbeiten ebenso Gleim vorlegen können, wie seine erste, so würden wir in seinen Schriften manches nicht finden, was uns jetzt verletzt.

Heinses erste Schöpfung wurde, wie das bei dem geringen literarischen Werth des Buches nicht anders zu erwarten war, ziemlich kühl aufgenommen. Mir liegen zwei Recensionen der Sinngedichte vor, von denen sich die eine in der Allgemeinen deutschen Bibliothek, Bd. XVII, S. 229 f. befindet, die andere aber im Almanach der deutschen Musen vom Jahre 1772 steht. Die erste lautet: „Unter den eigentlichen Sinngedichten nimmt sich etwa nur das folgende aus: ‚Auf einen lästigen Correspondenten:

„Man sagt: Barbill sei im Duell geblieben:
„Ich glaub es nicht, er hätt es mir geschrieben.

Wir haben dabei die Ueberschrift verändert, welche der Verfasser „Auf den plauderhaften Barbill“ setzt, und dadurch die Wirkung des sonst artigen Einfalls verhindert. Stellenweisen Beifall verdient das auf Chloe, nach dem 126sten Sonett des Petrarka.... [1]) Auch gefällt uns noch „An Chloe im Manneskleide.“ . . . .

Das Gute haben wir angezeigt, aber alles übrige kann man ungelesen lassen: saluo tamen errore calculi. Wie gesagt, das Uebrige ist entweder mittelmässig oder höchst elend. Das letzte ist besonders ein Ausfall auf die Journalisten . . . . o! weg damit in die Bierschenke. . . .“ [2])

Etwas sanfter verfährt der Recensent des Musenalmanachs: [3]) „In einer Messe sich mit Sinngedichten ankündigen, in der ein Lessing die seinigen herausgiebt, ist nun freilich etwas gewagt. Aber der Verfasser hätte seiner Sammlung

[1]) Die punktirten Stellen enthalten unwesentliche Bemerkungen.

[2]) Schober nennt (S. 21), dieseKritik „eine anerkennende Besprechung“, ein Beweis, dass er sie höchstwahrscheinlich gar nicht gelesen hat.

[3]) Almanach d. deutschen Musen. Leipzig, 1772, b. Schickert. S. 143

auch füglich den Titel „Einfälle" geben sollen; denn das Salz, das das Sinngedicht erfordert, fehlt den seinigen durchgehends. Als Einfälle hingegen wird man viele derselben mit Vergnügen lesen, sowie die zum Schluss übersetzte 27. Ode des Petrarka."[1])

Petron.

Das zweite Werk, mit welchem Heinse an die Öffentlichkeit trat, war der Petron. Derselbe erschien unter folgendem Titel: „Begebenheiten des Enkolp. aus dem Satirikon des Petronius übersetzt. Erster, zweiter Band. Rom (Schwabach) 1773." Ich habe über die Veranlassung zu dieser Übersetzung bereits das Nöthige in der Biographie Heinses mitgetheilt. Ich kann mich also hier um so kürzer fassen und will nur nochmals erwähnen, dass dasjenige, was am meisten den Unwillen der Leser herausforderte — die Anmerkungen — nicht von Heinse, sondern von dem Hauptmann Günther von Liebenstein waren. Indessen scheint die Kritik an diesen Anmerkungen keinen sonderlichen Anstoss genommen zu haben, wie die Recension des Petron in dem Musenalmanach von 1774 (Leipzig, bei Schickert) beweist, leider die einzige. die ich erlangen konnte. Man stellte sich im Gegentheil durchaus auf den Standpunkt, der in der Vorrede zu dem Werke von dem Verfasser eingenommen war, und gab zu, dass Künstler und Schriftsteller ihre eigne Moral hätten. Der Übersetzungskunst Heinses wird übrigens volles Lob gezollt, und es wird gern anerkannt, dass er die entgegenstehenden Schwierigkeiten mit vielem Geschick überwunden habe.

Über die Zeit der Übersetzung sind wir durch Heinses Briefe an Gleim sehr genau unterrichtet. Zwei Drittel des Werkes wurden in der ersten Hälfte des Februar 1772 fertig gestellt und zwar in Prosa und Versen.[2]) Einen

[1]) Jördens II. 345 hat dieses Urtheil beinahe wörtlich aufgenommen.
[2]) Körte I. 63.

Monat später [1]) sagt Heinse, dass der Petron bald im Druck erscheinen werde, es muss also binnen 2 Monaten die ganze Übersetzung beendigt worden sein, gewiss ein Beweis, mit welcher Schnelligkeit und Leichtigkeit Heinse gearbeitet hat.

Die Kirschen.

Hatte Heinse den Petronius unter dem Drucke äusserer Verhältnisse, getrieben von Noth, von Hunger, in halber Verzweiflung übersetzt, so bearbeitete und verdeutschte er ein anderes Werk mehr aus Gefälligkeit. Gleim wünschte nämlich für einen Herrn, der von den „Kirschen“ des Dorat bezaubert war, eine Übersetzung, für welche jener Herr 4 Louisdor geboten hatte, [2]) und Heinse, erfreut in seiner traurigen Lage — er befand sich noch bei dem Hauptmann — etwas verdienen zu können, beeilte sich, dem Verlangen seines Gönners nachzukommen. Sicher hat der Wunsch, dem Manne, dem er schon so viel schuldete, sich auch einmal durch die That erkenntlich zu zeigen, seine Bereitwilligkeit unterstützt. Am 23. März 1772 [3]) hatte Gleim seinen jungen Freund mit der Übersetzung beauftragt, leider verzögerte sich dieselbe ausserordentlich, da keine Ausgabe des Dorat zu beschaffen war, bis endlich nach 3 Monaten Gleim eine solche schickte [4]) und wahrscheinlich auch schenkte. [5]) Noch am 18. Juli schreibt Heinse, dass die „Kirschen“ ihm schwer geworden und noch nicht vollendet seien. [6]) Beendet wurde das Werkchen jedenfalls im August 1772, [7]) und erschienen ist es 1773 anonym in Berlin. — Ich theile zwei Recensionen mit, von

---

1) Körte I. 71.
2) „ I. 65.
3) Ebenda.
4) Körte I. 76.
5) „ I. 92.
6) Ebenda.
7) Körte I. 107.

denen die eine im Almanach der deutschen Musen von 1774, S. 82 (Leipzig, Schickert), die andere in der Allgemeinen deutschen Bibliothek, Bd. 22, St. I, 238 vom Jahre 1774 steht. Ich beginne mit der zweiten. Sie lautet: „Der Verfasser setzt die Scene dieser Erzählung des Dorat nach Berlin und nimmt überhaupt die Miene des Originals an. Offenbar hat er Dorat vor sich gehabt; wo er kopirt, ist er glücklich, einige Härten der Versification ausgenommen. Aber er will sein Original auch verschönern, geräth darüber ins Schwatzen, packt sein bisschen Vorrath von hierher gehöriger griechischer und anderer Wissenschaft aus, und wird überlästig. Seine Sprache soll komischer, launiger sein, als beim Dorat und ist derber, er will lebhaftere Farben auftragen und alles wird grell; er will eine freiere Miene annehmen und wird ein paar Mal unverschämt. Bei alledem ist der deutsche Erzähler nicht ohne Talent, jedoch sehen wir nicht ein, was ihn nöthigen könnte, uns künftig bandweise mit solchen Erzählungen heimzusuchen.“

Etwas freundlicher äussert sich der Recensent des Musenalmanachs. Er sagt: „Grecourt nahm eine ähnliche Erzählung aus dem Verville, Dorat folgte dem Grecourt, dem Dorat unser deutscher Verfasser. Gleich wie aber Dorat (der übrigens vornehmlich das Verdienst hat, den vortrefflichen Gedanken von der Ehrfurcht, welche die Unschuld auch Bösewichtern einflösst, zuerst gedacht zu haben), gleich wie Dorat nur die Idee beibehält und in seinem eigenen Ton erzählt, so hat der Deutsche nicht allein der Scene, sondern auch dem ganzen Vortrag nach die Erzählung in ein Original verwandelt, und er wetteifert mit dem Franzosen an Witz, Malerei und Leichtigkeit. Er verspricht uns am Ende der Vorrede eine Chrestomatie ähnlicher deutscher Erzählungen und vielleicht noch ein Bändchen von den schönsten Stücken der Novellen der Italiener zu besorgen.“

Die Kirschen sind, wie bereits erwähnt, einem französischen Gedichte des Dorat nachgebildet. [1]) Gleim gab nicht

---

[1]) Oeuvres compl. de M. Dorat, V. Bd., 1775, S. 559.

nur den Auftrag zur Übersetzung, sondern auch Anleitung über die zweckentsprechende Gestaltung der Lokalität.[1])

Auf sein Anrathen hat Heinse die Scene total und — was hier gleich gesagt werden mag — nicht zu Gunsten des ganzen Gedichtes verändert. Als Ort der Handlung hat er ein Dörfchen bei Berlin, Pankow,[2]) gewählt, aus dem Gutsbesitzer Arnoult des Dorat hat er einen General Friedrichs des Grossen, von Strahl, gemacht, aus einem Banquier (Financier,[3]) einen Pächter, aus einem Prior einen Prälaten, aus einem Abbé einen Propst, aus drei Bernhardinermönchen „drei Tagediebe". Eigenthümlich ist Heinse das Einspinnen und Verweben griechischer und römischer Mythologie und Philosophie in seine Übersetzung, das stete Abschweifen vom Gange der Erzählung, um Beziehungen zum klassischen Alterthum aufzusuchen und so eine Brücke von jetzt zu damals herzustellen. Nicht zum Vortheil des Ganzen hat Heinse den Boden von Anjou verlassen und die „Kirschen" in den märkischen Stand verpflanzt. Unserem Gefühle will es nicht behagen, dass ein ruhmbedeckter General Friedrichs des Grossen seinen Lüsten in roher Weise die Zügel lässt, noch weniger sind wir von protestantischen Geistlichen gewöhnt, dass sie sich zum Zuschauer obscöner Scenen erniedrigen. — Hätte Heinse die Handlung nach dem Oriente verlegt, wie dies Wieland in vielen seiner komischen Erzählungen thut, so würde er vielleicht sein Original verbessert haben. Die Stellung der Frau ist im Oriente eine so niedrige, dass die Wahrscheinlichkeit der Erzählung um so grösser und die Tendenz der Erzählung — Besiegung der zügellosen Sinnenlust durch Unschuld und Schönheit — um so

---

[1]) Körte I. 65.

[2]) Laube, Schriften X. 37 steht Pankon statt Pankow.

[3]) Ich habe das französche „Financier" kurz mit „Banquier" übersetzt, obwohl mir gut genug bekannt ist, dass sich beide Worte nicht in ihrem Sinne ganz decken.

bedeutungsvoller geworden wäre. — Das Gedicht ist in ungleichen gereimten Versen geschrieben, die sich ziemlich gut lesen lassen und das Talent des Verfassers für solche versificirte Erzählungen unzweifelhaft bekunden.

Laidion.

Waren die „Sinngedichte" die Arbeit des Lehrlings, so bewies „Laidion" die Kraft und das Können des angehenden Meisters. Das Werk wurde einer vollständigen Umarbeitung unterzogen, ehe es an die Öffentlichkeit gelangte. Wir sind durch den Briefwechsel zwischen Gleim und Heinse sehr genau über die einzelnen Phasen der Entstehung und Überarbeitung unterrichtet. Der Roman, wenn dieser Ausdruck erlaubt ist, war in seiner ersten Gestalt bereits in Erfurt geschrieben worden; [1]) er führte damals den Titel „Elysium der Weisen und Unweisen". [2]) und Heinse überschickte ihn an Gleim am 11. Juli 1771 [3]) „zur Danksagung", wie er bemerkt, d. h. als Ausdruck des Dankes für die vielfachen Wohlthaten, die er von diesem empfangen hatte. Die ganze Abfassung des Werkes hatte Heinse nicht länger als 14 Tage in Anspruch genommen. [4]) Dass dieses Elysium wirklich die spätere Laidion ist, ergiebt sich aus verschiedenen Briefstellen, welche Anspielungen auf den Inhalt des Elysiums enthalten und die sich sehr leicht aus der Laidion erklären lassen. [5]) Heinse schrieb bei der Übersendung des ersten Entwurfs, dass er gar nicht hoffe, ihn gedruckt zu sehen, [6]) und bat nur Gleim, alles anzustreichen, was in dem Werke fehlerhaft sei, [7])

---

[1]) Körte I. S. 123.
[2]) „ I. „ 127.
[3]) „ I. „ 22.
[4]) „ I. „ 28.
[5]) „ I. „ 35. Laidion 137. Körte I. 39. Laidion 107.
[6]) „ I. „ 21. Derselbe I. 38.
[7]) „ I. „ 38.

mindestens die Hälfte müsse verändert werden. Gleim kam diesem Wunsche nach und machte auf einige Stellen aufmerksam, die der Korrektur bedürften,[1]) vor allem wünschte er lieber einen älteren Verfasser errathen zu lassen, als einen Jüngling.[2]) Heinse unterzog dann das Werk einer vollständigen Umarbeitung, die höchstwahrscheinlich in Quedlinburg vorgenommen wurde, als er bei Herrn von Massow Hauslehrer war, denn am 15. Februar 1773 konnte er schreiben:[3]) „Das Elysium meiner Laidion ist vollständig fertig, ich habe acht Bogen Zusätze dazu gemacht und die Vorrede dazu gänzlich verbrannt, weil sie kindisch war, nebst den zwei ersten Kapiteln. Gott weiss es, wie ich zu diesem Anfang eines Werkes gekommen bin, das ich, in einem Zuchthause zu Erfurt gemacht zu haben, jetzt selbst nicht glauben kann. Ich kann Ihnen nicht genug danken, wahrer, bester Vater meines Geistes, dass sie dieses Elysium deswegen zurückbehalten haben. Sie wollten es in Leipzig drucken lassen, aber wird es der Censur daselbst entschlüpfen können?“ Der Gedanke, dass die Leiziger Censoren sich der Veröffentlichung in den Weg stellen könnten, hat Heinse auch wahrscheinlich bewogen, seinen Roman in Lemgo[4]) erscheinen zu lassen. Thatsächlich kam dieser 1774 dort heraus, und in Hannover,[5]) auf der Reise von Halberstadt nach Düsseldorf, empfing Heinse das erste gedruckte Exemplar seines jüngsten Geisteskindes. Die Aufnahme scheint eine verschiedene gewesen zu sein. Dass Gleim von der Schöpfung seines Heinse entzückt[6]) war, ist begreiflich und braucht nicht besonders erwähnt zu werden, hatte er doch das Werk unter seinen Augen entstehen und wachsen sehen. Die Urtheile Wielands und Goethes habe ich bereits früher erwähnt, doch scheint der erstere seine anfangs günstige Meinung später modificirt, vielleicht ganz

---

[1]) Körte I. 33 und 60.
[2]) „ I. 60.
[3]) „ I. 123.
[4]) Laidion oder die Eleusinischen Geheimnisse. Lemgo, 1774.
[5]) Körte I. 163. Der Brief ist vom 2. Mai 1774.
[6]) „ I. 158.

ins Gegentheil verkehrt zu haben, wenigstens schreibt Gleim am 20. Oktober 1774 an Heinse über Wieland:[1]) „Als ich diesen Sommer bei ihm war, da sprach der Mann so herzlich gut von Dir, nur ein klein bischen von übler Laune liess er blicken, es war so wenig, dass mir's nicht zu Herzen ging! Und nun hätte er in seinem fliegenden Merkurius Deine Laidion, Deine Stanzen ausgepfiffen? Ich kann es nicht glauben.“ — Leider ist es mir unmöglich gewesen, Wielands Kritik im Merkur zu erlangen, Schober bringt einen Auszug aus den Recensionen in seinem Buche (S. 49), die aber eher günstig als ungünstig lauten. Soweit mir die zeitgenössischen Beurtheilungen bekannt sind, enthalten sie ungleich mehr Lob als Tadel. Die eine findet sich in dem Musenalmanach von 1775 [2]) und die andere in der Allgemeinen deutschen Bibliothek.[3]) Die erste beginnt mit einer Anerkennung für den Verfasser, der es in sehr geschickter Weise verstanden habe, das Publikum mit der Philosophie der Alten bekannt zu machen und so ein Werk zu schaffen, in welchem reiche Kenntnisse mit Geschmack verwerthet sind, und das zu gleicher Zeit der Neigung der Allgemeinheit entgegenkommt. Der Recensent fährt dann fort: „Die Apotheose der Lais oder ihre Versetzung in den Abendstern und ein Theil ihrer Lebensbeschreibung machen die Haupterfindung und Briefe der verstorbenen Lais an den noch lebenden Aristipp die Hauptform aus. Nicht sowohl ein Gewebe von Begebenheiten, sondern eine Reihe von Raisonnements und Beschreibungen scheint der Endzweck des Verfassers gewesen zu sein. Was er auch im Vorbericht von Originalmelodie sagt, so spürt man doch, wonach er sich gestimmt hat, nämlich Wielands Muster, gar sehr. Zu häufige und zu lange Malereien, zu süsse Empfindungen verrathen einen Jüngling. Ausser den gelegentlich eingestreuten Versen liefert der An-

---

[1]) Körte I. 203.

[2]) Almanach der deutschen Musen. Leipzig, 1775, bei Schickert. Seite 74.

[3]) Allgemeine deutsche Bibliothek, Bd. 25, I. Stück, S. 231 ff.

hang ein Fragment einer grossen Epopee in Ariosts Manier, die im Ganzen wohl minder als im Fragment gefallen möchten."

Der Recensent der Allgemeinen deutschen Bibliothek schreibt: „1774 [1]) erschien, als erster Theil angezeigt (Laidion oder die eleusinischen Geheimnisse. Erster Theil. Lemgo, in der Meierschen Buchhandlung 1774. 464 S. in 12) ein Roman und noch dazu, wie man sagen möchte, ein philosophischer Roman, der sich sowohl der Erfindung, als auch der Einkleidung und Schreibart nach vor vielen neuen Romanen auf eine sehr vortheilhafte Weise unterscheidet. Laidion oder Lais, die berühmte griechische Buhlerin, beschreibt darin nach ihrem Tode in einem Sendschreiben an ihren noch lebenden Freund Aristipp alles, was mit ihr vorgegangen war, seitdem sie ihre schöne irdische Hülle verlassen hat und ihr allerliebstes Seelchen, wie sie es nennt, im Elysium angekommen ist. . . . . Das Kolorit der Gemälde, die sie uns von den Wohnungen der Seligen im Monde, im Abendstern und von verschiedenen daselbst vorgekommenen Scenen macht, ist einer ätherischen Einbildungskraft, die ihren Pinsel in Sonnengluth und Morgenröthe getaucht hat, nicht unwürdig. Oft sind die Farben für eine prosaische Schreibart fast zu glühend, und eine kleine Dämpfung derselben, eine weise Ökonomie in der Austheilung des Lichtes und Schattens würde dem Vergnügen des Lesers sicherlich keinen Eintrag gethan haben. . . . . Sich immer von den Strahlen der Sonne umgossen zu sehen, macht Wenigen Vergnügen. . . . . Aus eben diesem psychologischen Grunde wünscht der Recensent, dass die neuen Depeschen, welche Aristipp aus Elysium erhalten, und welche man uns im zweiten Bande zu lesen geben wird, unsere Aufmerksamkeit auf wirkliche Handlungen und interessante Begebenheiten heften mögen, weil die blossen Beschreibungen von dem Aufenthaltsort die oben und von den daselbst eingeführten Sitten und Gebräuchen, die am Ende dieses ersten Bandes etwas zu sehr gehäuft werden, in der Länge wohl ein wenig lange Weile

[1]) Die Recension selbst ist vom Jahre 1775.

machen dürften. . . . Die Philosophie, welche den Herren und Damen dieses Romans in den Mund gelegt wird, ist, wie man sie von Herren und Damen aus der grossen Welt erwarten kann. Dass aber Solon und Sokrates in dem Disput über Dinge, worüber sie doch wahrscheinlich etwas mehr als die oben benannten Herren und Damen werden nachgedacht haben, den Laiden und Aspasien gegenüber eine so armselige Figur machen, und wenn man sie abgeführt hat, wie dumme Jungen dastehen und Maulaffen feil halten: das hätte man freilich nun nicht erwarten sollen. Aber Laidion hatte uns ja vorher auch schon den Shakespeareschen Satz bewiesen, dass es im Himmel und auf Erden Sachen gebe, wovon sich unsere Philosophie nichts träumen lasse.“ . . . . Der Recensent wendet sich dann gegen die Art und Weise, wie die Philosophie überhaupt in dem Roman behandelt und in ihn eingeführt worden sei, und fährt fort:[1]) „Warum soll jeder, der einmal durch ein metaphysisches Collegium gelaufen ist und ein paar philosophische Sätze im Vorbeigehen aufgefangen, hinuntergeschluckt und sie unverdaut wieder von sich gegeben hat, die Erlaubniss haben, den Bart wachsen zu lassen und im philosophischen Mantel zu stolziren?“ Ebenso verurtheilt der Recensent die Moral der Laidion, um aber schliesslich hinzuzufügen: „Diesem allem aber unbeschadet verdient Laidion bei dem Mangel an solchen reizenden Creaturen, welche wir den Weltleuten zur Unterhaltung empfehlen könnten, um sie nach und nach den französischen „Petit maitressen“ zu entwöhnen, auf das angelegentlichste von uns aufgenommen zu werden. Vielleicht, wenn sie länger unter uns verweilt, dass sie von ihrem griechischen freien Wesen etwas nachlässt, sich ein wenig nach unseren Gebräuchen bequemt und sittsamer wird. Alsdann werden wir uns eine Ehre daraus machen, sie in unseren besten Gesellschaften einzuführen.“ Diesem ruhigen sachlichen Urtheil, das in vorurtheilsloser Weise Vorzüge und Mängel der Laidion anführt und beide gegeneinander abwägt, scheinen andere, weniger

[1]) Seite 234.

freundliche, gegenüber gestanden zu haben. Wenigstens ergiebt sich aus dem Briefwechsel zwischen Gleim und Heinse, dass dieser nicht allenthalben mit den Äusserungen zufrieden war, die seinem Werke galten, ja dass Gleim sogar den Roman seines Freundes in Schutz nehmen und gegen ungerechte Angriffe vertheidigen musste. So schreibt er vom 25. September 1774:[1]) „Nichts weiter! liebster Schöpfer meiner Laidion — denn so nenne ich sie den dummen Leuten, ihnen damit zu sagen, wie lieb sie mir ist, und von gar zu dummen Urtheilen sie abzuschreken!“ Und am 13. Oktober dankt ihm Heinse für sein mannhaftes Eintreten mit folgenden Worten:[2]) „Ich danke Ihnen, dass Sie die Tochter Ihres Sohnes so väterlich vertheidigt haben. Die Leute sind erschrecklich albern, die haben wollen, dass Laidion, die Tochter der Natur, von Tugend reden solle, als ein theologischer Professor, und Solon und Aspasia so gründlich und bedächtlich als ein Präses auf dem Catheder. Und noch jetzt ist meine Tochter mir nicht flatterhaft genug; behüte der Himmel, dass ich je ein Mädchen so schwer mache, als sie einige Leute verlangen. . . . .

Es ist so natürlich, als was von der Welt, dass Laidion nicht anders sprach; und doch ist's den Leuten unbegreiflich. Und sollte ich sie gar nicht reden lassen? Ei, meine Herren, gehorsamer Diener, Sie dürfen nicht immer allein das Wort führen.“

Wenden wir uns nun zu der Betrachtung des Romans[3]) selbst. Er enthält zunächst einen Vorbericht, worin der Autor mittheilt, wie er zu seinem Werke und zu dem Titel desselben gekommen ist. Mit einem Freunde, einem jungen Sänger, erzählt er, ging er einst nach einem Kloster in der Nähe von Neapel. In den Gärten dieses Klosters entdeckten sie einen griechischen Tempel, im besten Geschmack der Antike erbaut und ausgestattet mit den vorzüglichsten Bild-

---

[1]) Körte I. 198.
[2]) „ I. 200.
[3]) Laube, Schriften, Bd. V. 1—218.

säulen griechischer Künstler. Unter anderen fand sich dort eine „Göttin der Grazien“, vor ihr ein Löwe, der in seinen Klauen einen Widder hielt. Der Prior des Klosters theilte ihnen mit, dass dieses Bild der Venus, nach der darunter befindlichen Unterschrift, Niemand anderes darstellte, als die Lais von Corinth. Der würdige Mann lud die beiden hierauf ein, die Bibliothek des Klosters und dessen Gemäldesammlung zu betrachten und an dem gemeinsamen Mahle der Brüder theilzunehmen. Nachdem man in der Bibliothek die besten Werke auserlesener Autoren, sowohl des Alterthums, als auch der neuesten Zeit angetroffen, in der Gemäldesammlung neben den Bildern den Rafael und Tizian, vor allem die Schöpfung eines altgriechischen Meisters bewundert hatte, machte nach beendigtem trefflichen Mittagsessen der Prior den Autor und seinen Freund mit den Satzungen der Brüderschaft bekannt, in deren Mitte sie eben weilten. Gestiftet von einem der reichsten Kaufmannssöhne Neapels, sollte dieselbe nicht mehr als 20 Mitglieder aufnehmen, lauter ausgewählte Leute, die bereits das ihrige für die Menschheit gethan und nun, im Vollbesitz ihrer körperlichen und geistigen Kräfte, einer verdienten Ruhe genössen. Er verhiess den beiden Freunden gleichfalls Aufnahme in den Bund, wenn sie erst die vorgeschriebenen Bedingungen erfüllt, d. h. erspriessliches für die Menschheit gewirkt hätten. Zugleich vertraute er ihnen die sogenannten eleusinischen Geheimnisse an, ein Buch, das von Lais selbst herrühren sollte und dessen Inhalt uns nun mitgetheilt wird. —

Geschrieben ist dieser Vorbericht in Langewiesen, leider ohne Angabe des Jahres. Höchstwahrscheinlich ist er in der Zeit abgefasst worden, wo Heinse nach dem zweiten grossen Brande seines Heimathortes eine Zeitlang dort verweilte, also in den Monaten August oder September 1772. Allerdings findet sich in dem Briefwechsel zwischen Gleim und Heinse keine direkte Erwähnung davon, dass ein Vorbericht zu der Laidion nöthig oder wenigstens vortheilhaft wäre, wohl aber lassen verschiedene Bemerkungen darauf schliessen, dass Erörterungen über Äusserlichkeiten stattfanden. So schreibt

Gleim am 4. Februar 1772:[1]) „Und wollen Sie nicht lieber bei diesem ersten Druck einen älteren Verfasser errathen lassen, als selbst einen Jüngling ankündigen?“ Heinse entgegnete hierauf am 18. Februar 1772:[2]) „Laidions Elysium übergebe ich Ihnen demüthig, wie es sich gehört und gebührt, machen Sie den Verfasser älter, wenn Sie können.“ Wenn Gleim das auch schon gekonnt hätte, so hätte er doch schwerlich gewollt, er mochte den Unterschied der Schreibart doch zu bedeutend finden, um nicht bedenklich zu werden. Als Heinse nun im August 1772 Ruhe und Musse in Langewiesen fand, hatte er die Umarbeitung seines Romans begonnen und in Quedlinburg und Halberstadt unter Gleims Augen fortgesetzt, der das Manuscript ja auch zurückbehalten hatte.[3]) Durch den erwähnten Vorbericht wurde allerdings Gleims Bedenken wegen der Jugend des Autors beseitigt. Ich habe diesen ersten Theil des Buches etwas eingehender analysirt, weil er einen nicht uninteressanten Einblick in das Gemüthsleben Heinses, in seine damalige Seelenstimmung gewährt. Das Lebensideal, welches Heinse verherrlicht, ist das Wirken im Kreise tüchtiger und guter Menschen, umgeben von einer herrlichen Natur, inmitten reicher Bücher- und Kunstschätze. Ruhige Arbeit in weltenferner, stiller Klause, seliges Geniessen erscheint ihm als der schönste Lohn nach Jahren des Kampfes. Bemerkenswerth ist, dass er nicht etwa dem Jüngling die Pforten dieses Asyls geöffnet wissen will, sondern nur dem gereiften Mann, der im Dienste der Allgemeinheit Grosses und Bedeutendes geleistet hat. In einem zweiten Vorbericht, welcher dem ersten unmittelbar folgt, unterrichtet der Stifter des Ordens, eben jener Neapolitaner, seine Geliebte Glycerion von dem Besitz der Handschrift der Laidion und kündigt eine Übersetzung des griechischen Originals an.

---

[1]) Körte I. 60.
[2]) „ I. 63.
[3]) „ I. 123.

Das erste Buch des Romans enthält die Erzählung der Lais, wie sie in die Regionen des Elysiums gekommen sei. Sie theilt ihrem Geliebten Aristipp darin mit, dass sie nach ihrem Tode in ihrer reinsten und vollkommensten Schönheit als Geist in die Höhen des Äthers aufgestiegen sei. Hier angekommen, habe ein göttlicher Jüngling, Anakreon, sie empfangen und vor den Richterstuhl der Weisen geführt, denen es obliege, die Handlungen der Menschen zu beurtheilen.

Die Richter der Lais waren Solon, Orpheus und Aspasia. Diese befragen sie nach der Bestimmung des weiblichen Geschlechtes, nach den Quellen des Elendes u. s. w. Lais antwortet im Sinne einer heiteren Lebensauffassung, die das Glück des Menschen im neidlosen, fröhlichen Geniessen erblickt. Das Endurtheil fällt für Lais sehr günstig aus, sie wird würdig des Elysiums befunden, Venus selbst bezeichnet sie als die Tochter des Orpheus und der Aspasia und nennt sie Erato. — Der zweite Theil des Buches beginnt mit jenen philosophischen Betrachtungen, die an alle möglichen Probleme leicht rühren, ohne sie zu erschöpfen, ja die ganze wissenschaftliche Philosophie scheinbar auf die Spitze stellen und in einer Weise behandeln, für die man eben das Beiwort „ironisch" hat. Diese Ansichten über Philosophie werden zwischen Aspasia, Perikles und Laidion ausgetauscht, und die Rolle, die der Grieche seinen schönen Widersacherinnen gegenüber spielt, ist allerdings keine glänzende. Im zweiten Theile dieses Abschnittes beginnt dann Laidion ihre Lebensgeschichte zu erzählen. Elternlos in das Haus eines Kaufmanns zu Hykkara aufgenommen, muss sie aus demselben fliehen, da man dem redlichen Kaufmann vorgespiegelt hat, sie wolle seinen Sohn verführen. Sie geht, unterstützt von ihrem Lehrmeister nach Athen und macht hier die Bekanntschaft eines „Weisen", der ihr räth, nach Corinth zu wandern und „eine Priesterin der Liebe zu werden, die daselbst heilig waren und unter dem Schutz der Gesetze standen." [1])

In Corinth macht sie die Bekanntschaft des Pausanias, den

[1]) Laube, Schriften, Bd. V. S. 45.

sie über den Verlust eines geliebten Freundes zu trösten sucht, leider umsonst. Er verlässt sie, kehrt nach zehn Jahren unvermuthet zurück, um sie nach zwei Jahren wieder zu verlassen. Sie tröstet sich indessen über diese Unbeständigkeit, da sie ihren Hyppolochus wieder findet, denselben Jüngling, um dessentwillen sie aus Hykkara fliehen musste. Hiermit schliesst sie die Erzählung ihrer Lebensgeschichte. Die folgenden Kapitel enthalten Schilderungen des Lebens und Treibens in jenen himmlischen Sphären. Es werden die Quellen der Vergessenheit, der Erinnerung, der Grazien genannt, die alle dazu dienen, die höchste Glückseligkeit durch Abstreifung alles Unreinen, Unschönen, durch Erregung des angenehmsten Sinnenreizes zu erzielen. Laidion erzählt ihrem Freunde Aristipp, an den ja das ganze Buch gerichtet ist, von den Speisen, die sie genossen, von den Bädern, die sie erfrischt, von den Reden, die sie vernommen, von den Tänzen, die sie ergötzt, sogar von den Arbeiten, die sie geleistet. Zum Schluss wird die Strafe des Xenokrates mitgetheilt, der drei Monate hindurch an einem unbeschatteten Orte mit ausgebreiteten Händen auf dem Rücken liegen muss, weil er die Liebe der Phryne verschmähte. Mit diesem Kapitel schliesst oder bricht vielmehr das Buch ab.

Die Fabel des Romans ist, wie man schon aus dieser kurzen Inhaltsangabe sehen kann, sehr dürftig. Sie hat weder eine Steigerung, noch einen Schluss. Der Autor hätte ebenso gut noch einige hundert Seiten hindurch weiter philosophiren können, wie Heinse ja auch thatsächlich einen zweiten Band der „Laidion“ in Aussicht gestellt hatte. Die Anregung zu seinem Werke hatte er höchst wahrscheinlich in Erfurt durch die Vorlesungen Wielands und Anderer empfangen. Von dem Drange, zu produciren, getrieben, wird er manchen Gedanken, der in ihm geweckt wurde, hier niedergelegt, manche Anregung, die er in den Collegien oder aus der Lektüre der Alten schöpfte, hier entwickelt haben. Es ist in vieler Hinsicht zu beklagen, dass der erste Entwurf der Laidion nicht auf uns gekommen ist. Wir würden ohne Zweifel bei Vergleichung der älteren mit der jüngeren Arbeit

zu interessanten Ergebnissen gelangen, nicht nur in Bezug auf die Anordnung des Ganzen, sondern auch hinsichtlich des Stiles. Dieser, der Stil, berechtigt Heinse, sich den ersten Schriftstellern seiner Zeit zuzugesellen. Er besitzt eine Flüssigkeit, eine Anmuth und Leichtigkeit, die man kaum bei einem zeitgenössischen Autor antrifft, natürlich von Grössen wie Lessing, Goethe und Wieland abgesehen. Schon um dieses, in jener Zeit nicht gering anzuschlagenden Vorzugs willen, möchte ich der Laidion die ihr gebührende Stellung in der Reihe gleichzeitiger Schriftwerke eingeräumt wissen. Es fällt uns ja gegenwärtig schwer, diesem Roman sein Recht zu geben. Wir sind durch grossartige Werke unserer Romanliteratur verwöhnt worden und können heute beinahe kaum begreifen, wie die Laidion solche Beachtung finden konnte. Namentlich stossen uns die Mängel der Composition ab, und die durchaus unsichere, schattenhaft-verschwommene Charakteristik der einzelnen Personen kann kaum durch den Reiz der Sprache ersetzt werden. Aber wir müssen bedenken, dass uns die Errungenschaften eines vollen Jahrhunderts von den Anschauungen jener Zeit trennen, eines Jahrhunderts, in welchem die künstlerische Bildung unseres Volkes grössere Fortschritte gemacht hat, als sonst in einem Vierteljahrtausend. Wer las überhaupt Romane? Jene „Weltleute“, wie der Recensent der Allgemeinen deutschen Bibliothek sie nennt, die gross geworden in der Anbetung alles Französischen, nur Sinn und Geschmack für jene französirenden, anmuthigen, leichten, aber auch frivolen und im Grunde leeren litterarischen Produkte hatten, die Wieland so meisterhaft zu schaffen verstand. An schlichten Erzählungen aus dem menschlichen Leben, die ohne die Umrahmung von Ironie und Frivolität erschienen wären, würden sie kaum Gefallen gefunden haben, und es bedurfte der Meisterhand eines Goethe, um in Werther und Lotten Menschen von so einfacher und doch machtvoller Erscheinung zu zeichnen, dass sie jene Umrahmung vergessen liessen. Das aber konnte eben nur ein Goethe, ein Genie von durchaus originaler Begabung, nicht aber Heinse. Hierin beruht ja eben der Unterschied des Genies vom Talente:

dass jenes sich neue Bahnen eröffnet, dieses die alten mit Glück betritt. Heinse schrieb aus der Stimmung seiner Zeit heraus, die ihm wiederum entgegen kam. Tändelnder Leichtsinn, der sich über alle ernsten Fragen mit einem Scherzwort hinwegsetzt und womöglich die Berechtigung fröhlichen und sorglosen Geniessens aus einer göttlichen Bestimmung oder zum mindesten aus den Gesetzen der Natur ableitet, ist das charakteristische Merkmal des zu Ende gehenden Jahrhunderts und des absterbenden Geschlechtes, das in ihm lebte.

Die Gemäldebriefe.

Die ersten Jahre seines Düsseldorfer Aufenthaltes war Heinse durch Redaktionsgeschäfte derart in Anspruch genommen, dass er an eigene grössere Arbeiten nicht denken konnte. Erst nachdem er diese Last von seinen Schultern geladen, war es ihm vergönnt, in den Gemäldebriefen mit einer bedeutenderen Darbietnng vor das Publikum zu treten. Diese Gemäldebriefe wurden im August 1776 und im April 1777 an Gleim geschrieben und erschienen besonders gedruckt im Deutschen Merkur. Ich habe geglaubt, bei der Besprechung von Heinses Werken auch dessen Briefe mit in Betracht ziehen zu müssen. Mit Fug und Recht hat Laube dieselben seiner gesammelten Ausgabe von Heinses Werken angefügt, gehören sie doch auch mit zu dessen literarischen Produktionen, und nicht zu seinen geringsten und unbedeutendsten. Sie führen uns in die geheime Werkstatt seiner Gedanken, sie weihen uns ein in seine Hoffnungen, seine Pläne und Entwürfe. Aber darin liegt nicht allein ihr Werth; sie bilden nicht nur eine Fundgrube für den Biographen, indem sie die innere und äussere Entwicklung unseres Dichters veranschaulichen, die Thatsachen seines Lebens illustriren und zu den Ereignissen einen lebendigen, erweiternden und begründenden Commentar liefern, sondern sie sind auch theilweise Kunstwerke an sich,

insofern sie Schilderungen und Beschreibungen enthalten, mit einer solchen Prägnanz und plastischen Gestaltungskraft verfasst, dass sie allein schon genügen würden, ihrem Verfasser einen Platz als Kunstschriftsteller anzuweisen.

Man kann drei Arten von Briefen bei Heinse unterscheiden: einmal solche, die nur persönliche Angelegenheiten behandeln, dann solche, die Beschreibungen von Gemälden, und schliesslich solche, die Schilderungen von Land und Leuten enthalten. Heinse korrespondirte in der ersten Hälfte seines Lebens hauptsächlich mit zwei Personen: mit Gleim und mit G. F. Jacobi. An diese beiden Männer sind auch die weitaus meisten der Briefe gerichtet. Bis zum Jahre 1774, bis zu seiner Übersiedelung nach Düsseldorf, ist Gleim die einzige Person, der er sein Herz ausschüttet, seine Hoffnungen, Erfahrungen und Befürchtungen mittheilt; dann tritt vorwiegend Fritz Jacobi an dessen Stelle, während in der letzten Zeit seines Lebens namentlich Sömmering ihm nahe stand. Die Briefe der ersten Periode, die ich bis zum Schluss des Jahres 1773 rechnen möchte, zeichnen sich, allerdings nicht gerade vortheilhaft, aus durch eine Überfülle von enthusiastischen Ausdrücken, von begeisterten Interjektionen und stürmischen Jubellauten. Dass sie ausserdem voll sind von Beziehungen und Anspielungen auf antike Persönlichkeiten, auf griechische und römische Mythologie, Dichtkunst, Philosophie und Geschichte braucht nicht erst besonders hervorgehoben zu werden. Dieses Verbrämen der eigenen, oftmals recht nüchternen Gedanken mit antikem Aufputz lag durchaus in dem Charakter jener Epoche, und Heinse war mehr als Andere ein Kind seiner Zeit. Wie ich schon oben andeutete, ist der Eindruck, den die Briefe der ersten Periode machen, nicht immer ein anmuthender; uns, die wir an einen warmen, herzlichen, aber dabei doch ruhigeren Gefühlsaustausch gewöhnt sind, will die stürmische Zärtlichkeit, die laute, tobende Freundschaft nicht recht gefallen; die Betheuerungen der Liebe und Zuneigung sind zu forcirt, zu brausend, als dass sie im innersten Herzensgrund gefühlt sein könnten. Auch der gesuchte Witz, die gemachte Lustigkeit, die in einzelnen ersten Briefen zuweilen

hervorschimmert, behagt uns nicht. Es ist nicht zufällig, dass von der Zeit an, wo andere Personen als Gleim in den Gesichtskreis Heinses traten, auch der Stil seiner Briefe sich ändert. Gleim in der Epoche der Schäferpoesie, der Daphnen und Chloen, zum Manne gereift, hatte den tändelnden Ton jener Kinderzeit unserer Poesie gern, und Heinse huldigte, vielleicht schon aus Dankbarkeit, dem Geschmack seines väterlichen Freundes. Später aber, namentlich nach seinem Aufenthalt in Süddeutschland, während seiner Anwesenheit in Quedlinburg und Halberstadt, wird sein Stil reifer und männlicher, sein Ton natürlicher und sachlicher, ohne doch an innerer Herzenswärme einzubüssen. Den besten Beweis für diesen Umschwung, der sich vollzogen, und der aus dem schwärmenden Jüngling den reifen Mann gemacht hat, giebt jener Brief vom 2. Januar 1774, worin Heinse die ungerechten, wenigstens allzuschroffen Angriffe Wielands zurückweist. Ich habe den Brief an anderer Stelle vollständig angeführt, ich kann mich also auf einige allgemeine Bemerkungen beschränken. Was an diesem Briefe vor allem wohlthuend berührt, ist der würdige, gemessene, aber doch energische Ton, der aus ihm klingt. Berücksichtigt man die Verhältnisse der beiden Gegner, von denen der eine ein Schriftsteller von hochberühmtem Namen in einflussreicher Stellung, der andere ein unbekannter, abhängiger, nothleidender Scribent, der eine der Schüler, der andere der Meister war, so muss man den ruhigen, sicheren Takt anerkennen, mit dem Heinse Wieland gegenüber trat. Neben diesem wirkt namentlich das bescheidene, aber feste Selbstbewusstsein Heinses wohlthuend. Er zeigt sich ebenso weit entfernt von dünkelhaftem Hochmuth, wie von kriechender Ergebung. Mit dem bescheidenen Stolze eines Mannes, der es sich hat sauer werden lassen, und der seinen Weg mit Dornen und Steinen bedeckt fand, weist er auf die wenigen Werke hin, die aus seiner Feder hervorgegangen sind und nennt sich selbst den jungen Artisten, der die Nachsicht des Meisters wohl verdient hätte. Er macht keinen schönen Worte und glänzenden Tiraden, noch weniger bringt er wuthschäumend seine Vertheidigung vor, sondern in schlichter Rede, der der

Stempel innerer Wahrhaftigkeit aufgedrückt ist, wendet er sich an seinen ehemaligen Lehrer und Freund.

Der Brief ist um so interessanter, weil er Heinse zum ersten Male in eine, wenn auch private, literarische Fehde verwickelt zeigt. Er hat sich an dergleichen Streitigkeiten nie betheiligt und auch späterhin, als seine Werke, die Hildegard namentlich, von mehreren Seiten hart getadelt wurden, hat er lieber geschwiegen und höchstens in vertraulichen Briefen seine Meinung geäussert, als sich in endlose Händel verwickelt. Er war zuviel Künstler, um Kämpfer zu sein. Den Angriff Wielands allerdings durfte er nicht unberücksichtigt lassen, denn Wieland hatte nicht allein seine literarische Tendenz, sondern auch seinen Charakter gescholten. Hätte er geschwiegen, so würde man die Berechtigung der Wielandschen Behauptungen haben daraus folgern können, und das durfte nicht sein.

Der erste der Gemäldebriefe, zu welchen ich mich jetzt wende, enthielt zunächst die Mittheilung, dass der Roman „Apelles“ nicht zu Stande kommen werde, dann aber entwickelt Heinse seine Ansichten über die verschiedenen Arten von Künsten, „ohne jedoch für jetzt die Grenzen und das Eigenthümliche jeder Kunst zu berühren.“ [1]) Er geht von der Malerei aus, die er als die schwerste unter allen Künsten bezeichnet, weil keine einen so weiten Umfang habe, als sie; [2]) weil keine von der heissesten Sommersonne bis zum letzten Flimmern des Lichtes, von der äussersten Kraft des Herkules bis auf das schwächste Wimmern eines Kindes eine so unermessliche Natur in sich habe und keine sich (doch [3]) auf das augenblicklichste Dasein so einschränken müsse. [4]) Deshalb sei Apelles mehr als Menander, Rafael mehr als Ariost. Die Malerei gebe Dauer und völligen Genuss ohne Zeitfolge. [5])

Der erste Theil ist leicht verständlich. Die Malerei um-

---

1) Körte I. S. 250.
2) „ I. S. 253.
3) Des besseren Verständnisses wegen habe ich dieses „doch“ ergänzt.
4) Körte I. S. 253.
5) „ I. S. 253.

fasst das ganze Gebiet des sinnlich Darstellbaren. Der Maler ist an keine Grenzen bei Ausübung seiner Kunst gebunden, er kann alles veranschaulichen, was sich ihm darbietet, den Menschen in der höchsten Entfaltung seiner körperlichen und geistigen Kräfte wie in dem Zustand völliger Ruhe, die todesähnliche Starrheit der Wüste und die rasende Wuth eines Seesturmes, das im Abendhauch lispelnde Ährenfeld und den tosenden Wildbach.

Dass die Malerei bei ihrem unbegrenzten Stoffgebiet sich gleichwohl „auf das augenblicklichste Dasein einschränken" müsse, ist wohl so zu verstehen, dass sie nur einen einzigen Moment in dem unaufhörlichen Wandel und Wechsel herausgreifen und darstellen könne, eine Forderung, die bereits Lessing in seinem Laokoon ausgesprochen hatte. Von der Malerei kommt Heinse auf die Schönheit im Allgemeinen zu sprechen und versteht darunter Einklang des inneren und äusseren Wesens. „Schönheit," sagt er,[1]) „ist unverfälschte Erscheinung des ganzen Wesens, wie es nach seiner Art sein soll." Da sich der absolute Schönheitsbegriff nicht steigern lässt, so unterscheidet er eine grössere oder geringere Schönheit, je nachdem mehr Mannigfaltigkeiten in ihrer Einheit stimmen. Schön ist der Apfel, der in vollkommenster Reife, vollständig gesund vom Baume gebrochen wird, schöner selbst der Baum, der keinen kranken Zweig, keine geschundene Rinde, keine Lücken in seiner Belaubung zeigt. „Das Schöne kann zusammengesetzter sein, kann verstärkt werden, aber nicht verschönert." [2]) Als Beispiel führt er selbst an: Porträt, Landschaft, heilige Familie, das kleinere jüngste Gericht von Rubens.[3])

Interessant wird Heinse namentlich da, wo er über die Gründe spricht, weshalb unsere Begriffe von Schönheit nicht konstant, sondern schwankend sind. Er ist der Meinung, dass wir nur das „schön" zu nennen pflegen, was wir lieben, was

---

1) Körte I. S. 255.
2) „ I. S. 257.
3) „ I. S. 257.

wir mit unserem engen Sinne fassen können, womit wir uns vereinigen, *eins* werden möchten. Da nun dieser Schönheitsbegriff sich aus dem subjektiven Fühlen und Empfinden heraus entwickelt, ist es selbstverständlich, dass die Menschen nicht dieselben Begriffe von dem Schönen haben können, ja dass sogar unter den Gebildeten dieselben verschieden sind. Eben weil wir geneigt sind, nur das schön zu nennen, was unserem Gefühl entgegen kommt, was unseren Sinnen schmeichelt, sind wir gewöhnt, das blosse Formschöne für das Absolutschöne zu halten.

Von dem Begriff der Schönheit überhaupt kommt Heinse nun auf die Schönheit der einzelnen Völker. Die Griechen waren die schönsten Menschen, weil bei ihnen Klima, Verhältniss unter einander und gegen die Götter, Sitte zwischen Mann und Weib u. s. w. zur reinen Vollkommenheit und folglich auch Schönheit der Menschen reifte. Nach ihnen sind keine so vollkommenen Menschen wieder gewesen, also auch keine Phidias mehr und keine Apelles, „*weil die Kunst sich nicht anders, als nach dem Volke richten kann, unter welchem sie lebt.*“ Indem Heinse diesen Satz aufstellt, kommt er zu einem der wichtigsten Punkte seiner Erörterungen, zu der Untersuchung über die nationale Kunst. Die Kunst ist ihm ein Produkt des Volkes, aus dem sie hervorgegangen, es giebt keine absoluten Kunst- und Schönheitsideale, sondern jedes Volk je nach seiner Gewohnheit, Sitte, Lebensart hat sich ein eigenes Kunstideal gebildet. Scharf und bestimmt spricht er diese Forderung, eine nationale Kunst zu schaffen, in folgender Weise aus:[1]) „Jeder arbeite für das Volk, worunter ihn sein Schicksal geworfen und er die Jugend verlebt, suche dessen Herzen zu erschüttern und mit Wollust und Entzücken zu schwellen; suche dessen Lust und Wohl zu unterhalten, zu verstärken und zu veredeln und helf' ihm weinen, wenn es weint. Was geht uns Vorwelt und Nachwelt an? Jene ist vergangen, und diese Buben mögen sich zuvor an unsern Platz setzen, wenn sie uns richten

---

[1]) Körte I, S. 270.

wollen. Jedes Volk, jedes Klima hat seine eigenthümliche Schönheit, seine Kost und seine Getränke; und wenn ächter achtundvierziger wilder Rüdesheimer, nicht so reizend, Öl-, Mark- und Feuersüss ist, wie der seltne Klazomener, an den mit frischen Rosenkränzen behangenen Betten der Aspasia, so ist er doch wahrlich auch nicht zum Fenster hinaus zu schütten." —

Mit diesen Worten schliesst Heinse seine Untersuchungen, die in den folgenden Sätzen gipfeln:

I. Die Malerei hat das unermessliche Gebiet des Natur- und Menschenlebens in den Bereich ihrer Darstellung zu ziehen.

II. Jede Kunst muss national sein.

Die erste dieser Forderungen wies der Landschafts-, Genre-, Architekturmalerei ihre gebührenden Stellungen an, die zweite zielte auf die einzige Möglichkeit hin, wie die deutsche Kunst wieder zur Blüthe gebracht werden könne.

Beide Forderungen werden aber gegenwärtig als durchaus zu Recht bestehend anerkannt, beide beweisen, mit welchem Scharfblick Heinse die Mängel und Schwächen in der Kunstübung erkannte.

Über die Gemäldebeschreibungen selbst, die den ästhetischen Auseinandersetzungen folgen, ist wenig zu sagen. Sie sind Muster in ihrer Art, Meisterstücke an prägnanter, klarer Ausdrucksweise, bei denen in wenig Worten das Bedeutsame hervorgehoben ist. Seinen richtigen Blick, sein feines Kunstverständniss und Kunstgefühl beweist Heinse unter anderem bei Carlo Dolci, von dem eine Madonna als schönstes Stück der Düsseldorfer Sammlung galt. Mit der Sicherheit des Kenners macht Heinse auf einige Mängel des Bildes aufmerksam, namentlich auf die zu zarte und deshalb unmöglich natürliche Abtönung des Fleisches, auf die übertriebene Holdseligkeit und manierirte Süsslichkeit im Gesichtsausdruck,

---

[1]) Körte I, S. 283.

und interessant hierbei ist, dass ihm die Gegenwart in seinem, damals ungeheuerlichen, Urtheil Recht gegeben hat, und dass man gerade jetzt die gerügten Fehler als typisch für Dolci erklärt.[1]) Wahrhaft bedeutend ist Heinse aber in seinem Urtheil über Rubens. Dadurch, dass man den Massstab der Antike an alle Erscheinungen des Kunstlebens legte, war man zu einer Unterschätzung einer ganzen Anzahl von Meistern gekommen. Namentlich wurden die Holländer und Belgier lange nicht genug gewürdigt. Zu diesen Stiefkindern der zeitgenössischen Kritik gehörten in erster Linie Rubens und Rembrandt. Dass man den Letzteren in seiner künstlerischen Eigenart nicht verstand, ist erklärlich, denn begriffen haben Rembrandt auch heutzutage noch die Wenigsten, so sehr man sich auch von ihm begeistert stellt, aber dass man Rubens, der heute mit Fug und Recht als ein Fürst im Reiche der Kunst gilt, als einen behäbigen Kleinbürger ansah, das finden wir unbegreiflich. Es ist nicht Heinses geringstes Verdienst, durch seine Gemäldebriefe diesem Manne seine ihm gehörige Stellung in der Malerei wieder verschafft zu haben. Wie kaum ein Anderer vor ihm, hat er die machtvolle Grösse dieses Riesengeistes empfunden, und in genialer Weise versteht er bei der Beschreibung, besser Analysirung Rubensscher Gemälde uns die bald erhabenen, bald lieblichen Schönheiten, die hinreissende Gluth der Darstellung, die Macht der Leidenschaft dieses dramatischsten aller Maler zu veranschaulichen, dieses Mannes, der die ganze Skala menschlicher Gefühle vom zermalmenden Schmerz bis zur himmlischen Wonne in gleicher Weise beherrschte und zur Erscheinung brachte. Es ist nicht zufällig, dass Heinse gerade von Rubens mit solcher Begeisterung redet, es lag etwas kongeniales in ihm, etwas der Natur des Vlamländers verwandtes. Von dem Feuer, das Rubens durchglühte, loderte auch in ihm etwas, wenngleich sein Darstellungsvermögen nicht ausreichte, um auf dem Gebiete der Dichtkunst ebenso herrliche Blüthen zu treiben, wie auf dem der Malerei das des Rubens.

---

[1]) Geschichte der Malerei von Adolf Görling. Leipzig, 1867. S. 119.

Erwähnt sei noch, dass Heinse auch über die Art, wie man auf den Akademien die jungen Kunstschüler unterrichtet, seine Ansichten äussert. Lebhaft beklagt er das sinn- und gedankenlose Nachahmen der Antike bei jungen Leuten, die noch keinen Begriff von Anatomie besitzen und hier ein Bein, dort einen Arm abzeichnen. Mit Recht verlangt er ein entschiedenes Studium der Natur und sagt, dass durch das blosse Nachzeichnen der Alten nie ein wirklich grosser Künstler erzogen werden würde, da demselben jede Selbstständigkeit fehlen müsste und er durch das unausgesetzte Nachahmen der Götterstatuen zuletzt nur den Apollo, den Zeus, den Herkules, die Diana und Venus kopiren würde, anstatt eigenes zu schaffen. Treffend beweist er seine Behauptung an dem Gemälde des Poussin: „Das Manna in der Wüste“ bei welchem die einzelnen Figuren der Israeliten genau den bekanntesten Kunstwerken der Antike: Laakoon, Niobe, Antinous, nachgegebildet sind. —

Zu der dritten Gruppe der Briefe gehören eine Anzahl der auf der Italienischen Reise entstandenen und theils nach Düsseldorf an Jacobi, theils nach Halberstadt an Gleim geschickten Schreiben. Sie enthalten zum grössten Theil Schilderungen von Gesehenem und Erlebtem, mit einer so packenden Naturwahrheit geschrieben, dass man bei ihrer Lektüre fast den Maler entbehren kann. Was der blinde Pfeffel von den Gemäldebeschreibungen sagte, dass sie ihn das verlorene Augenlicht vergessen liessen, dass hätte er mit noch mehr Berechtigung von diesen Naturschilderungen sagen können. Hierin erhob sich Heinse oft zu einer Anschaulichkeit der Darstellung, zugleich aber auch zu einem Schwunge und einer Begeisterung, die ihn unübertroffen macht. Es giebt wenig deutsche Schriftsteller, die einer derartigen Gestaltungskraft, einer solchen Macht des Ausdrucks fähig sind. Was er über den Rheinfall bei Schaffhausen, über den Sankt Gotthard und über das alte Rom sagt, gehört mit unter das Beste, was auf diesem Gebiet geleistet wurde.

Ich schliesse hiermit meine Betrachtung der Briefe und gehe mit vorläufiger Nichtberücksichtigung der Tasso- und Ariost-

übersetzung zu dem Werke über, welches Heinses Namen berühmt machte, und das gegenwärtig noch für seine Hauptschöpfung gilt: dem „Ardinghello“.

Ardinghello.

Der Roman spielt in Italien und zwar zu der Zeit, da der Stern der venezianischen Malerschule noch einmal mit blendendem Glanze erstrahlte, bevor er in dem manieristischen Treiben einer späteren Epoche für immer erlosch: in der Mitte oder wenigstens ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Mit ausdrücklichen Worten hat der Verfasser allerdings die Zeit nicht angegeben, wohl aber können wir sie ziemlich berechnen, da Paolo Veronese redend eingeführt wird. Heinse versetzt uns im ersten Kapitel mitten in das bewegte Leben und Treiben Venedigs. Die Vermählung des Dogen mit dem Meere wird gefeiert, und bei dem ungeheuren Andrange der Volksmassen hat ein edler Venezianer das Unglück, ins Meer zu stürzen, in welchem er ertrunken wäre, hätte ihn nicht ein junger Mann gerettet. Das Äussere seines Helfers macht auf den Venezianer einen so guten Eindruck, dass er beschliesst, jenen, der sich seinem Dank rasch entzogen hat, um jeden Preis aufzusuchen. Er findet ihn auch wieder, umgeben von jungen Künstlern, die über den Werth des allgemeinen Schönheitsideals streiten. Man verwirft die Ansicht, dass es eine absolute Schönheit gebe, und kommt zu der Überzeugung, dass der Begriff der Schönheit wechsle, je nach dem Volke und der Zeit, wo er entstanden ist. Die Künstler trennen sich, der Venezianer stellt sich seinem Retter vor, und dieser entpuppt sich als ein junger florentinischer Maler, der hierher gekommen ist, um sich „nach den toskanischen Sehnen und Gerippen an dem venezianischen Fleische zu weiden.“ [1]) Die beiden jungen Leute schliessen eine enge Freundschaft, und

[1]) D. h. nach der Schule des Michelangelo die des Tizian zu geniessen.

der Venezianer lädt den Anderen, der sich Ardinghello nennt, ein, mit ihm einige Wochen auf dem Landgute seiner Mutter zuzubringen. Die Aufforderung wird angenommen, und Beide reisen ab.

Auf dem Lande weiht einer den Anderen in die Künste und Wissenschaften ein, deren er selber mächtig ist.

So treibt der Venezianer dem Ardinghello zu Liebe Griechisch und liest mit ihm den Aristophanes und Demosthenes, während jener ihm Gelegenheit giebt, sich im Zeichnen und Malen zu vervollkommnen. — Die in den Gemäldebriefen vertretene Ansicht, dass es dem Kunstschüler besser sei, seine Hand im freien Entwerfen, als im toten Ab- und Nachzeichnen zu üben, lässt Heinse hier praktisch ausführen und den Venezianer ganz nach dieser Methode die Kunstübungen treiben.

Die innige Freundschaft, welche Ardinghello mit dem Venezianer verbindet, bringt ihn auch dazu, diesem die Geschichte seines Lebens zu erzählen.

Er stammt aus einer edlen florentinischen Familie. Um den Nachstellungen des ihm feindlichen Herzogs von Toskana, Cosmus von Medici, zu entgehen, trat sein Vater in die Dienste der Republik Venedig, ward Hauptmann in Candia und starb zuletzt durch Meuchelmord, den Cosmus angestiftet. Das Leben würde für Ardinghello leer und öde sein, wenn er nicht Cäcilien, eine vornehme Venezianerin, liebte. Leider ist sie für eine freie und offene Bewerbung unerreichbar, da ihre Brüder und ihre Mutter sie bereits einem reichen und vornehmen Herrn, Mark Anton, versprochen haben. Sie wohnt in der Nähe von Ardinghello, und so ist es den Liebenden wenigstens nicht unmöglich, sich zeitweilig zu sehen und zu sprechen. In seiner Eigenschaft als Maler, als welcher er sich bei der Mutter seines Freundes eingeführt hat, kann er den Antrag, Cäcilien zu porträtiren, nicht zurückweisen und wird bei den Sitzungen auch mit Mark Anton bekannt. Dieser fragt ihn nach seinen Familienverhältnissen, da ihn eine auffallende Ähnlichkeit mit Ardinghellos Vater stutzen macht. Obgleich Ardinghello ausweichend antwortet, ahnt Mark Anton doch den Zusammenhang, und

da er bereits Ardinghellos Vater auf Befehl des Cosmus von Florenz getötet hat, beschliesst er auch den Sohn aus dem Wege zu räumen. Er dingt einen Bravo, Ardinghello zu ermorden, in welchem er nicht nur den Sohn eines Feindes, sondern auch einen beglückten Nebenbuhler sieht; ein günstiger Zufall rettet den Bedrohten, der nun seinerseits um den unablässigen Verfolgungen des Mark Anton zu entgehen, diesen am Tage seiner Hochzeit mit Cäcilien durch einen Dolchstoss beseitigt. Pröhle[1]) hat diese Art und Weise, einen Feind abzuschütteln, banditenmässig gefunden und nennt Ardinghello auch nicht anders als einen Banditen. Ich finde diese Bezeichnung nicht gerechtfertigt. Zunächst handelt Ardinghello aus Nothwehr, nicht aus blosser Rachsucht, wie Pröhle anzunehmen scheint. Mark Anton hat seinem Gegner nach dem Leben getrachtet, er würde seine Verfolgungen fortgesetzt haben, denn er war nicht der Mann, eine angefangene Sache halb zu vollenden. Dann aber sind auch die ganzen Zeitververhältnisse zu berücksichtigen, unter denen und in denen der Roman spielt. Wir befinden uns in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, in einer Zeit, wo das Faustrecht in Italien in höchster Blüthe stand. Wie gering ein Menschenleben geachtet wurde, können wir aus der Autobiographie des Benvenuto Cellini[2]) ersehen. Der kunstfertige Meister wusste mit dem Degen und der Büchse ebenso vortrefflich umzugehen, wie mit dem Meissel und dem Bossirholze, und beinahe in jedem Kapitel weiss er von Kämpfen, Überfällen und Mordthaten zu erzählen. Über einen geschickten Dolchstoss, der einen Feind aus dem Wege räumt, freut er sich eben so sehr, wie über einen gewinnbringenden Auftrag, und Reue ist das letzte Gefühl, das ihn überkommt, wenn er einen Gegner in den Sand gestreckt hat. Ein Menschenleben galt eben nichts in jener wilden, gesetzlosen Zeit. Nicht nur persönliche Feinde, sondern selbst künstlerische Nebenbuhler beseitigte man durch

---

1) Pröhle S. 161.
2) Übersetzt von Göthe.

Gift oder Dolch,[3]) und so ist es kein Wunder, dass Ardinghello den Mark Anton tötet, ohne sich im mindesten in seinem Gewissen bedrückt zu fühlen.

Mit dem Tode Mark Antons schliesst der erste Theil des Romans.

Ardinghello sieht sich zur Flucht genöthigt, da man unter den Papieren des Mark Anton möglicherweise Notizen finden könnte, die ihn als Mörder kennzeichneten. Er begiebt sich nach Genua, von wo aus er seinem Freunde in Venedig den ersten Brief schickt. Er hat die Bekanntschaft eines Improvisators gemacht, der bei keiner Festlichkeit fehlen darf, die die Vornehmen der Umgegend veranstalten. Durch diesen wird Ardinghello in das Haus eines Marchesen S... eingeführt, der gerade seine Hochzeit mit einer gewissen Fulvia zu feiern im Begriff steht. Durch sein glückliches dichterisches Talent erregt Ardinghello das Interesse der Gäste, namentlich das der Braut, indessen er selbst durch die reizvolle Erscheinung eines jungen Mädchens, Lucinde, gefesselt wird.

Das schöne Fest wird plötzlich durch einen Überfall gestört; Seeräuber dringen in den Saal, rauben die Frauen und Mädchen und entfliehen mit ihrer Beute, ehe man Schiffe zur Verfolgung bereit hat. Indessen setzt man den Piraten doch nach, holt sie auch glücklich ein und befreit die Gefangenen. Ardinghello, der sich in dem Kampfe mit den Seeräubern ausgezeichnet und einen Führer derselben, Diagoras, einen natürlichen Sohn des berühmten Ulzalal, gefangen genommen hat, befreit mit Hilfe dieses Diagoras den Florio, den Bräutigam Lucindes aus der Sklaverei. Florio kehrt zurück, Lucinde aber, die allmählich eine heisse Leidenschaft für Ardinghello emporkeimen fühlte, wird wahnsinnig.

Der dritte Teil zeigt uns Ardinghello in seinem Verhältniss zu Staat und Gesellschaft. Während wir bisher in ihm nur einen liebenswürdigen, genialen Menschen sahen, dem es gefällt, bald als Maler, bald als Musiker und Dichter aufzutreten, erblicken wir ihn jetzt in seiner Vaterstadt, im

---

[1]) Görlich: Geschichte der Malerei. Bd. II S. 108.

vollen Glanze seines stolzen Namens, umrauscht von den Huldigungen der Menge, die seiner imposanten Erscheinung, seinen ritterlichen Künsten gelten.

Durch den Tod des Cosmus ist der erbittertste Feind seiner Familie verschwunden. Man wünscht ihn wieder nach Florenz zurück, und er beschliesst dorthin zu gehen. Er nimmt seinen Familiennamen Freskobaldi wieder an und erscheint just zu glücklicher Stunde in der Stadt seiner Väter, da eben die ganze edle Jugend versammelt ist, ihre Tüchtigkeit und Gewandtheit in ritterlichen Spielen zu prüfen. Durch seine Fertigkeit in der Handhabung des Stossdegens und seine Geschicklichkeit im Pistolenschiessen erringt sich Ardinghello einen prachtvollen, neapolitanischen Hengst und einen vergoldeten Degen. Er erhält die Güter seines Vaters zurück und nimmt Antheil an der Verwaltung des Staates. In Briefen an seinen Freund entwickelt er seine Ansichten über Staat und Gesellschaft.

Ein Staat erscheint ihm dann vollkommen eingerichtet, wenn das Wohl des Ganzen das oberste Gesetz ist. Eine Despotie, in der ein Einziger nach seinem Gutdünken für sein Wohl sorgt, ohne Rücksicht auf das der Anderen, ist ihm ebenso sehr ein Unding, wie eine Herrschaft weniger Adligen, da dies nur eine vermehrte Despotie sei. Jeder Staat muss also auf demokratischer Grundlage aufgebaut werden. Dabei verhehlt sich Ardinghello aber nicht, dass bei der Ungleichheit des Besitzes, der Gewalt, des Ansehens, die aus der Ungleichheit der Menschen selbst entspringt, eine gleichmässige Wohlfahrt aller Bürger unmöglich ist.

Der Sturz eines Ministers und die durch ihn mitbewirkte Wahl eines neuen, giebt ihm Gelegenheit, sich über Volkserziehung zu äussern. Die Zahl der Lehrstunden in den öffentlichen Schulen ist durch Beseitigung des bloss „leeren scholastischen Geschwätzes" erheblich zu vermindern. In der Geschichte bilde die Geschichte von Florenz und dessen bürgerliche Verfassung, sowie die von Griechenland und Rom die Grundlage, nachdem ein kurzer Abriss über die Entwicklung der menschlichen Gesellschaft überhaupt vorausgegangen

ist. In der Naturgeschichte soll zunächst auf die natürlichen Produkte des Landes hingewiesen werden und auf ihre Verwendung zur Consumtion und zum Handel. Namentlich aber müssen die Schüler durch eigene Anschauung mit den wichtigsten Landeserzeugnissen bekannt werden, und zu diesem Zweck sind während der Ferien Wallfahrten mit ihnen nach den Orten der Erbauung und Herstellung der Produkte zu unternehmen. Auf den Spielplätzen der Städte, wie des Landes wird die Jugend im Gebrauch des Schiessgewehres und des Schwertes unterrichtet, während Tanz-, Musik- und Zeichenschulen mehr zum Vergnügen und zur Förderung edler Freuden als zur fachgemässen Ausbildung dienen.

Zum Aufseher über die Kunstsachen vom Herzog ernannt, begiebt sich Ardinghello nach Rom, um einige Bilder und andere Kunstwerke zur Ergänzung des Vorhandenen anzuschaffen. Eine Anzahl der verschiedensten Bauwerke Roms, das Colosseum, die Pyramide des Cestius, die Paulskirche werden beschrieben; eine Zusammenkunft mit einigen jungen Künstlern veranlasst eine eingehende Auseinandersetzung über die Malweise des Michel Angelo, bis sich schliesslich die ganze Gesellschaft nach den Ruinen eines Tempels begiebt, wo jenes Fest gefeiert wird, das unter dem Namen des Künstlerbachanals bekannt geworden ist. Hiermit schliesst der erste Band des Romans.

Im weiteren Verlauf der Erzählung werden uns zunächst die Werke des Raphael beschrieben, die sich im Vatikan befinden, dann aber lernen wir auch Fiordimona kennen, das Weib, welches in der Folge einen so ausserordentlichen Einfluss auf Ardinghello ausüben sollte. Sie ist eine jener unersättlichen Naturen, die bei einer unermesslichen Genussfreudigkeit eine ebensogrosse Genussfähigkeit besitzen, die aber bei einem angeblichen Drange nach Freiheit doch nur Befriedigung der rohesten Begierden suchen, wenn sie auch schon ihrer zügellosen Sinnlichkeit das Mäntelchen philosophischer, besser sophistischer Rechtfertigung umhängen. Nach ihren Theorien besteht die Glückseligkeit der Menschen im Geniessen; die Ehe ist ein Joch, eine Sklaverei; dem

Weibe soll die Wahl des Geliebten vollständig frei stehen, ja es soll Brüdern und Helden eine Freude sein, ein Weib zu lieben.

Heinse unterbricht hier seine Erzählung und beschreibt eine Anzahl antiker Bildwerke, über die er sich in geistreichster Weise äussert, so den Laokoon, den sterbenden Fechter, den Torso des Ringers, den farnesischen Herkules und den Antinous. Mit einer langen Auseinandersetzung über Mestaphysik schliesst dieser Theil des zweiten Bandes.

Im nächsten Abschnitt finden wir Ardinghello in Terni, wo er sich als Wasserbauingenieur bewährt und den Einwohnern durch Ablenkung eines Flüsschens eine grosse Wohlthat erweist, dann in Perugia, von wo er die Auffindung mehrerer bedeutender Gemälde anzeigt und schliesslich in Florenz. Leider fühlt er sich dort nicht mehr wohl und zieht sich deshalb mit Erlaubniss des Herzogs auf sein Landgut zurück, um durch geschichtliche Studien seine Zeit auszufüllen, soweit er nicht durch Verbesserung der Äcker in Anspruch genommen wird. Überrascht durch den Besuch der Fiordimona, verlässt er mit ihr sein Gut und zieht in ihrer Begleitung durch Italien nach Neapel. Hier hat er das Unglück, einen Neffen des Papstes zu töten und einen Bruder des Grossherzogs von Toskana zu verwunden. Er flieht nach den ionischen Inseln und reist mit Diagoras an der Küste Kleinasiens umher. Auf den durch Krieg entvölkerten Eilanden Paros und Naxos lässt er sich mit seinen Freunden, den Malern und Bildhauern: Demetri, Benedikt und Paul Tolomei nieder; auch die Frauen und Geliebten jener Künstler folgen nach, allen voran Fiordimona. Das Reich der Glückseligkeit wird begründet.

Über die Verhältnisse, die in jenem Idealstaate herrschen sollen, sei folgendes bemerkt: Das Eigenthum wird zunächst aufgehoben, wenn auch mit der Einschränkung, dass öffentliche Belohnungen den Tüchtigsten auszeichnen und ihn in den Stand setzen, sich mehr zu erwerben als Andere, wie auch jedem Ankömmling bis an sein Ende das zur Verfügung bleiben soll, was er an Eigenthum mitgebracht hat. Die

Frauen werden von den Männern getrennt, um die unausbleiblichen Verirrungen nicht zu öffentlich zu machen. Sie beziehen die mit edlem Wein und köstlichen Früchten gesegnete Insel Naxos, die keine Häfen hat und nur ein Anlanden mit Kähnen gestattet. Die Frauen haben Stimmrecht in allen öffentlichen Versammlungen, aber ihre Stimmen gelten nur 10 Procent von denen der Männer. Steht also eine Frage zur öffentlichen Entscheidung, so können erst zehn Frauen so viel bewirken wie ein Mann. Die Kinder gehören dem Staat, der ihre Erziehung leitet. Die christliche Religion wird abgeschafft und an ihrer Stelle eine Art Naturgottesdienst eingeführt; man erbaut den Elementen Tempel und weiht dem unbekannten Gott ein Labyrinth von Eichen und Cedern. Der Unterricht der Kinder ist zunächst auf eine möglichst gute körperliche Entwicklung gerichtet, dann erst auf die Bildung des Geistes. Die Satzungen dieser freien Gemeinde werden streng geheim gehalten und nur auserwählten griechischen Jünglingen, voll Heldenmuth, mitgetheilt. Kriegerische Schifffahrt und Handel zwischen den Inseln des Archipels und Kleinasien befördern die Erwerbsthätigkeit, durch welche allmählich die ganzen Eilande zwischen Griechenland und Asien gewonnen werden. Jeden Frühling ist allgemeine Versammlung, worin die für das kommende Jahr nöthigen Anordnungen getroffen werden. Zweck des ganzen Staatswesens ist, der Herrschaft der Türkei allmählich ein Ende zu machen, eine Hoffnung, die sich leider als trügerisch erweist.

Hiermit schliesst das Buch. Ehe ich mich auf eine Kritik desselben einlasse, sei es mir verstattet, auf einige der wichtigsten zeitgenössischen Urtheile zu verweisen, um zu zeigen, wie dieses in mancher Hinsicht durchaus eigenartige Werk von den Mitlebenden aufgenommeu wurde.

So brachte die „Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste“ in ihrem 37. und 38. Band von den Jahren 1788 und 1789 eine Besprechung des Ardinghello, deren Verfasser zunächst die Frage erörtert, inwiefern gewisse Wahrheiten in die Form des Romans gekleidet werden dürften

und könnten, und der dann, zu dem Ardinghello selbst übergehend, den Wunsch ausspricht, dass sich Heinse aller politischen und philosophischen Betrachtungen enthalten haben möchte. Nachdem hierauf eine ziemlich schlechte, wenigstens ungenaue Inhaltsangabe des Romans gefolgt ist, wendet sich der Rezensent zu der Betrachtung des Werkes selbst. Er wirft der Fabel Mangel an Einheit vor und tadelt an dem Charakter des Helden, dass dieser nur Sinn für das Physisch-Schöne und gar keinen für das Moralische habe. Indessen mildert er gleich darauf diesen Vorwurf durch die Bemerkung, „dass ein Mann, wie Ardinghello, der alle sinnlichen Schönheiten so stark empfinde, selten Geschmack an moralischen Empfindungen haben dürfte.“ Weniger Entschuldigung verdient nach seiner Ansicht die Sprache des Buches, die er, namentlich in Momenten der Leidenschaft, gezwungen und schwülstig, ja sogar unsinnig nennt. Volle Gerechtigkeit lässt er dagegen „den Schilderungen und Beurtheilungen schöner Gegenstände“ widerfahren, die „man nicht ohne die lebhafteste Theilnahme lesen könne,“ und die „die beste Seite des Buches“ seien. Indem Rezensent dann die „zerstreuten metaphysischen Untersuchungen über die Künste“ bespricht, wendet er sich, nicht immer in treffender Weise, gegen verschiedene Ansichten Heinses aus dem Gebiete der Malerei und Baukunst. Namentlich unglücklich ist Rezensent aber da, wo er mit Heinse über die Grenzen der bildenden Kunst rechtet und unter anderem sich zu der Behauptung versteigt, „der Geschichtsmaler arbeite, wie der Porträtmale, nur für den, welcher den Vorwurf seines Gemäldes kenne,“ eine Behauptung, die so recht beweist, wie ungeklärt und unbekannt selbst die Anfangsgründe der wissenschaftlichen Ästhetik damals noch waren.

Nachdem noch Heinses Äusserungen über Bildhauerei, Malerei und Poesie ohne weitere Bemerkungen angeführt worden sind, schliesst die Rezension, die wohl kaum den Anspruch auf eine objektive literarische Würdigung des „Ardinghello“ erheben kann. Der Verfasser derselben hat auf gut Glück einige ihn interessirende Themen herausgegriffen

und sie ohne Verbindung mit dem Zusammenhang des Ganzen besprochen; seine Arbeit beweist, wie wenig ein Theil der damaligen Kritik im Stande war, einem Werke wie dem Ardinghello gerecht zu werden.

Bei weitem anders als in der „Neuen Bibliothek" wird in der „Allgemeinen Literatur-Zeitung" vom 12. Januar 1788 über den Werth des Heinseschen Werkes geurtheilt.

Referent nennt den Ardinghello in der Einleitung seiner Besprechung eines von den wenigen Werken, welche ganz der Abdruck eigenen Empfindens und eigenen Geschmacks sind, und in denen sich daher die hinreissende Lebhaftigkeit der Originalität in allen Gedanken, Empfindungen und Darstellungen, sowie eine Harmonie unter denselben findet, welche von einem durch eigene Kraft gebildeten Genie zeugen. Es folgt hierauf eine Inhaltsangabe des Romans, an die sich eine Würdigung der ästhetischen und philosophischen Erörterungen anschliesst. Rezensent geht dann auf den Inhalt des Buches näher ein, lobt die glückliche Charakteristik des „Halbgottes Ardinghello" in dem ersten Theile, wünscht aber ein ausführlicheres Bild von dessen staatlicher Wirksamkeit. Er bewundert die hinreissende Beredtsamkeit des Verfasssers bei der Beschreibung des alten Rom und schildert schliesslich die Zusammenkunft verschiedener Künstler, „wo Personen, mit einer bis zum Anschein des Individuellen täuschenden Wahrheit charakterisirt", über die Meister der Kunst reden. Im weiteren Verlauf seiner Untersuchung hebt Referent die Mängel und Schwächen hervor, die sich in der Charakterisirung der Frauengestalten finden, und tadelt auch unumwunden den wenig befriedigenden Schluss des Romans. Volles Lob hingegen kann er den meisterhaften Schilderungen von Land und Leuten spenden, die in das Werk eingestreut sind, wie er natürlich auch den Beschreibungen der Kunstwerke seine vollste Anerkennung zollt. Zum Schluss beschäftigt er sich noch mit der Tendenz des Ganzen und kommt zu dem Ergebniss, dass aus der brennenden Begierde, alles, wass ausser uns ist, in der Blüthe seiner Schönheit und Vollkommenheit zu geniessen, nichts anderes entspringe, als die Bemühung,

die Verhältnisse, in welche uns das Schicksal gesetzt, und die Fesseln, welche die menschliche Gesellschaft uns auferlegt, zu zerreissen, und der Wahn, die wahre Grösse des Menschen bestehe in der Kraft und in dem Willen, alles mit Füssen zu treten, was uns in jenem Genuss stören könne. Er schliesst mit folgenden Worten: „Was würde der Ardinghello für Zerrüttung und Elend anstiften und bei seinem eigenen feinen und lebhaften Gefühle zugleich selbst empfinden, der so wie andere Menschen, angeborene und natürlicher Weise von Kindheit auf immer vermehrte Bande und Verhältnisse erst zerstören müsste, um zu jener unbeschränkten Freiheit des Genusses zu gelangen?“

Neben diesen beiden Rezensionen sei noch einer dritten, wesentlich kürzeren Erwähnung gethan, welche sich in der „Allgemeinen deutschen Bibliothek“, Band 104, Stück I, Seite 177 ff. findet.

Der Verfasser derselben spricht zunächst die, ja auch begründete, Vermuthung aus, dass trotz der vom Autor des Romans beliebten Einkleidung und trotz dessen Behauptung, das Manuscript des Buches in einer Villa zu Gaeta unter alten Büchern gefunden zu haben, dasselbe doch deutschen Ursprunges sei. Der Held, Ardinghello, sei ein wahres Kraftgenie, wild, hastig und aufbrausend, voll starker Leidenschaften, gross und edel in all seinen Unternehmungen, obgleich nach italienischer Weise rachsüchtig bis zur Ausschweifung; der Roman selbst zeichne sich unter dem grossen Haufen seiner Brüder ungemein vortheilhaft aus. Dann wird der Inhalt des Buches in allgemeinen Umrissen wieder gegeben, wobei einige Ungenauigkeiten und Unrichtigkeiten mit durchschlüpfen. Gerühmt wird an dem ersten Theil des Werkes die kraftvolle, üppige Diktion, die starken und feurigen Schilderungen und die kühnen Gedanken, „welche alle oft mit solcher Täuschung auf den Leser wirken, dass er sich aus der wirklichen Welt in jenes schöne Zeitalter der italienischen Geschichte hinübergezaubert glaubt.“ Rezensent hebt dann weiter die wunderbare Gabe des Verfassers hervor, bei den Beschreibungen der Gemälde und Statuen die be-

treffenden Bildwerke in wahrhaft plastischer Weise vor das geistige Auge führen zu können, und lässt auch dem „tiefeindringendem Kunstverständniss“ des Autors volle Gerechtigkeit widerfahren.

Anerkennend weiss er zu bemerken, dass „selbst die gewaltsamsten Verletzungen und Beleidigungen der moralischen Verhältnisse ihr auffallendes in dem blendendem Zauberlicht verlieren, welches die Phantasie des Verfasser darüber auszugiessen versteht.“ Zum Schluss bedauert Rezensent noch mit Recht, dass der Roman mit allzugrosser Eilfertigkeit und Hast zu Ende geführt worden sei, und dass man wohl den Beweis hätte erwarten dürfen, dass die Institutionen, die als Grundlage für das Leben auf den Inseln angenommen worden sind, sich auch in längerer Zeitdauer bewährten.

In mehr als einer Hinsicht, namentlich auch deshalb, weil sie Aufschluss über den Standpunkt giebt, den ein Theil der damaligen Kritik belletristischen Erscheinungen von originaler Bedeutung gegenüber einnahm, interessirt eine Rezension in den „Gothaischen gelehrten Zeitungen“, Stück 19 vom 5. März 1788, Seite 155 ff.

Der Verfasser dieses ziemlich umfangreichen Aufsatzes tadelt Heinses Roman und zwar in entschiedener Weise, aber nicht sowohl deshalb, weil die ästhetischen Mängel des Werkes bedeutende waren, sondern weil er ihm vollständig fremd gegenüber stand, weil er es nicht begriff.

Der Rezensent geht von der auch heute noch nicht allenthalben verschwundenen Ansicht aus, dass ein Dichter, ein Künstler nur solche Werke schaffen dürfe, die er, der Rezensent, bequem, nach der Schablone, kritisiren könne. Alles, was aussergewöhnlich ist, was aus dem Rahmen des Schulmässigen heraustritt, und was infolgedessen nur aus sich selber und nicht nach vorhandenen Mustern und Beispielen beurtheilt werden will und muss, ist ihm unverständlich, ergo — „anathema sit!“

Anstatt Heinses Werk objektiv auf seinen Inhalt hin zu prüfen, hält er sich an die Form und fragt: Was ist dieser Ardinghello? Ist es ein Roman, oder ist es eine Beschreibung

von Kunstwerken mit daran geknüpften kunstphilosophischen Erörterungen? Die Antwort auf die selbst gestellte Frage lautet natürlich: Es ist keines von Beiden. Zu dem einen fehlt ihm dies, zu dem anderen mangelt ihm jenes. Also — taugt es nichts.

In ähnlicher Weise wird über den Charakter des Helden geurtheilt. Wer ist dieser Ardinghello? fragt der Rezensent wieder. „Ist es ein Subjekt, das durch gute oder schlimme Eigenschaften für die Menschheit lehrreich wird? Ein Charakter, der zur Veranschaulichung einer wichtigen Wahrheit führt?"

Allerdings kann Rezensent seine selbst gestellten Fragen mit „Nein!" beantworten, aber wir können ihm zu gleicher Zeit entgegnen, dass der Held eines Dramas oder eines Romans nicht zur Belehrung und zur Besserung, sondern um seiner selbst willen da ist. Die Zeiten sind längst vorüber, wo man von der Poesie auch noch einen Nebenzweck verlangte, den der Belehrung, weil ein Poet eben ein Poet und kein Schulmeister ist. Aus dem Leben und aus seiner Phantasie heraus schafft der Dichter die Gestalten, die er uns in seinen Werken vorführt, und er kann verlangen, dass wir in ihnen nichts anderes sehen, als was sie sind — nämlich Menschen. Nicht darauf kommt es an, dass wir an ihnen dies oder jenes lernen, oder dass durch sie diese oder jene Wahrheit illustrirt wird, sondern darauf, dass sie wie wirkliche Menschen von Fleisch und Blut fühlen und handeln.

Nachdem Rezensent so den Standpunkt dargelegt hat, den er dem dichterischem Kunstwerk Ardinghello gegenüber einnimmt, giebt er in einigen Zeilen eine ganz oberflächliche Angabe von dessen Inhalt. Er nennt die Fabel des Romans dürr und mager, ohne zu bedenken, dass schliesslich jede derartige Fabel dürr und mager werden muss, wenn man, wie er gethan, alles Nebenwerk weglässt und selbst die Haupthandlung so weit beschneidet, dass sie kaum noch verständlich bleibt.

Nachdem Rezensent den kunstphilosophischen Erörterungen und den Beschreibungen der Bildwerke einige Worte des

Lobes gespendet hat, die indessen auch durch verschiedene „wenn“ und „aber“ verklausulirt sind, wendet er sich gegen die Verstösse der Moral, die sich im Ardinghello finden. Ich bin weit entfernt, Heinse gegen diese zum Theil sicher berechtigten Vorwürfe in Schutz zu nehmen, interessant ist nur das eine, dass dieselbe Scene, dieselbe Schilderung, gegen die der Rezensent der Gothaischen gelehrten Zeitungen mit allem Pathos zu Felde zieht, das Künstlerbachanal, von dem Referenten der „Allgemeinen Literatur-Zeitung“ ein Fest genannt wird, „das in höchster Begeisterung und so sehr in echt griechischem Geist geschrieben sei, dass es nicht im geringsten zu niedriger und unanständiger Wollust sinkt.“ Diese divergirenden Meinungen zweier Kritiker in gelehrten Zeitungen beweisen zur Genüge, wie es zuweilen nur auf den Standpunkt der Betrachtung ankommt, um etwas schön oder hässlich, bedeutend oder geringfügig zu finden.

Zum Schluss spricht Rezensent noch eine Forderung aus, die durchaus charakteristisch für ihn ist; er verlangt nämlich, dass der Gegenstand eines Romans edel und der Bearbeitung werth sei. Diese Forderung dürfte heutzutage wohl nur noch von Wenigen getheilt werden. Abgesehen davon, dass das Beiwort „edel“ höchst unglücklich, weil viel zu allgemein und unbestimmt ist, sind der „Bearbeitung werth“ die einfachsten Vorkommnisse des menschlichen Lebens, die unter den schlichtesten Leuten spielen. Alles kommt auf die Bearbeitung selbst an, und das eben ist die Kunst des Dichters, das eben die himmlische, die wahrhaft göttliche Gabe, dass er auch über die düstersten, sogar widerwärtigsten Scenen den verklärenden, verschönernden Schimmer der Poesie zu verbreiten versteht, dass er sie veredelt.

Hiermit sei die Reihe der zeitgenössischen grösseren Urtheile abgeschlossen. Sie beweisen alle, mögen sie günstig oder ungünstig lauten, den tiefgehenden Einfluss, den Ardinghello auf die Gemüther ausübte, die grosse, ja allgemeine Bewegung, die er hervorrief. —

Es ist bedauerlich, dass Lessing bereits die Augen geschlossen hatte, als Heinse seinen Roman veröffentlichte. Er,

der an kritischer Unbefangenheit und an Schärfe des urtheilenden Geistes thurmhoch über seinen Zeitgenossen stand, würde uns jedenfalls den richtigen Weg zur Würdigung eines so eigenartigen Kunstwerkes, wie der Ardinghello, gewiesen haben. Ich kann mir aber nicht versagen, an dieser Stelle die Ansichten der beiden Heroen unserer Literatur über den Ardinghello mitzutheilen: die Goethes und Schillers. Ich hatte bereits früher erwähnt, dass der junge Goethe Heinses literarische Produktionen, wie die Laidion, mit Freude, ja mit Begeisterung begrüsste. Indessen hatte sich im Laufe der mittlerweile verflossenen fünfzehn Jahre in seinem Denken, Fühlen und Empfinden eine so tiefgehende Änderung vollzogen, dass er dem Ardinghello jetzt vollkommen fremd gegenüber stand. Er sagt darüber in seinen Annalen (Goethes Werke. Mit erläuternden Einleitungen. Berlin, Grotesche Verlagsbuchhandlung, 1873. Bd. 24, S. 20): „Nach meiner Rückkunft aus Italien, wo ich mich zu grösserer Bestimmtheit und Reinheit in allen Kunstfächern auszubilden gesucht hatte, unbekümmert, was während der Zeit in Deutschland vorgegangen, fand ich neuere und ältere Dichterwerke in grossem Ansehen, von ausgebreiteter Wirkung, leider solche, die mich äusserst anwiderten. Ich nenne nur Heinses Ardinghello und Schillers Räuber. Jener war mir verhasst, weil er Sinnlichkeit und abstruse Denkweise durch bildende Kunst zu veredeln und aufzustutzen unternahm, dieser, weil ein kraftvolles, aber unreifes Talent gerade die ethischen und theatralischen Paradoxen, von denen ich mich zu reinigen gestrebt, recht im vollen hinreissenden Strome über das Vaterland ausgegossen hatte“. Schiller äusserte sich in seiner Abhandlung: Über naive und sentimentalische Dichtung folgendermassen:[1]) „Die bloss sinnliche Gluth des Gemäldes und die üppige Fülle der Einbildungskraft machen es noch lange nicht aus. Daher bleibt Ardinghello bei aller sinnlichen Energie und allem Feuer des Colorits

[1]) Schillers sämmtliche Werke. 12 Bde. 1873. Über naive und sentim. Dicht. Bd. 12, S. 181.

immer nur eine sinnliche Carikatur ohne Wahrheit und ohne ästhetische Würde. Doch wird diese seltsame Produktion immer als ein Beispiel des beinahe poetischen Schwunges, den die blosse Begier zu nehmen fähig war, merkwürdig bleiben."

Als ein zweites Urtheil über Ardinghello möchte ich das unter Votivtafeln befindliche Distichon bezeichnen, das sich, wie ich glaube, auf Heinse und seinen Roman bezieht, und welches An * überschrieben ist. Es lautet:[1])

Theile mir mit, was Du weisst; ich werd' es dankbar empfangen.
Aber Du giebst mir Dich selbst; damit verschone mich, Freund!

Wenn wir überlegen, dass der Ardinghello viele kunstwissenschaftliche Bemerkungen enthielt, die eine tiefe Kenntniss der Antike verriethen und Schiller ohne Zweifel aufs Höchste interessirten, dass aber anderntheils die sinnlichen Ausschweifungen darin, ihn, der sie für den innersten Kern Heinseschen Wesens hielt, abstossen mussten, so ist die Annahme nicht ungerechtfertigt, dass das obige Distichon dem Verfasser des Ardinghello gilt.

Die Freunde Heinses waren von seinem Roman entzückt. Müller[2]) schreibt an Gleim: „Den Ardinghello haben Sie doch? Grosse, kühne Natur, Nerv, Anschauung, Genusskraft, Sieg." Gleim bewunderte seinen Ardinghello,[3]) wie er Heinse nach dem Namen des Helden nannte; so ein Buch habe er von ihm erwartet, er kenne seinen Heinse.[4]) Ebenso waren Maler Müller und Haman von dem Werke entzückt, wie Schober[5]) anführt, der allerdings keine Belegstellen für seine Behauptung beibringt.

Auch von entfernter Stehenden empfing Heinse manches

---

1) Schillers sämmtliche Werke. 12 Bde. 1873. Cotta. Bd. I. S. 330.

2) Körte II. S. 555.

3) „ II. S. 575.

4) „ II. S. 560.

5) Joh. Schober, S, 110.

Compliment über seinen Roman. So schreibt er am 20. Juni 1797 an Sömmering:[1]) „Man liest hier noch immerfort den Ardinghello, und ich erhalte öfters neue Lobsprüche. Pauli sagte vor einigen Tagen, er fänd' im metaphysischen Gespräch durch blosse Spekulation die meisten Entdeckungen in der Physik.“ —

Wenn wir auch nicht direkt über die Abfassungszeit des Ardinghello unterrichtet sind, so lässt sich doch mit ziemlicher Bestimmtheit annehmen, dass der Roman im Jahre 1783 geschrieben worden ist; denn am 30. Januar dieses Jahres theilt Heinse Gleim[2]) mit, dass er noch andere Gestalten (als die Römerbriefe) aufzuführen habe, aber sie seien weder für Briefe nach Museum, und es gehörten auch glücklichere Zeiten dazu. Diese „glücklicheren Zeiten“ scheinen bald gekommen zu sein, denn wie ich bereits in der Biographie angab, meldete ein vom 15. März 1785 datirter Brief,[3]) dass 30—40 gedruckte Bogen einer neuen Arbeit fertig seien, von der Heinse leider einzelne herausgerissene Stücke in das „Museum“ geben müsse. In der eben genannten Zeitschrift, dem „Museum“, erschienen nun thatsächlich Theile des Ardinghello, unter anderem das Künstlerbachanal; es kann demnach einem Zweifel nicht unterliegen, dass mit der erwähnten „Arbeit“ der Ardinghello selbst gemeint ist. Empfing also das Werk seine kunstmässige Form und Fassung 1784, so stammen die einzelnen Theile desselben doch aus früheren Perioden. Wie Sömmering in seinem Abriss über Heinses Leben und Charakter bemerkt,[4]) arbeitete dieser so, dass er alles ihn interessirende, anziehende und auffallende in Notizbücher einzutragen pflegte, die ihm eine nützliche Quelle für seine späteren Schöpfungen wurden. So mag auch in den Ardinghello vieles hineingetragen worden sein, was sich in dem Tagebuch der italienischen Reise und unter anderen Er-

---

[1]) Wagner, Sömmering, Bd. I. S. 869.

[2]) Körte II. S. 529.

[3]) „ II. S. 531.

[4]) Lucae 31 ff.

innerungen vorfand. Jedenfalls wurde aber Ardinghello bereits in Düsseldorf fertiggestellt und nicht theilweise im Gewölbe der Bibliothek zu Mainz geschrieben, wie Laube meint,[1]) da Heinse am 13. Juni 1786, also mehr als drei Monate vor seinem Weggang nach Mainz, an Gleim schreiben konnte:[2]) „Meinen Roman, ohngefähr 50 Bogen stark, wie Laidion, habe ich Hellwigen überlassen; er giebt mir für den Bogen eine Karolin bei der ersten Auflage und ebensoviel bei der zweiten. Ich wollte nicht lange herumschreiben und habe keinem andern den Antrag gemacht: sonst hätte ich vielleicht mehr erhalten.“

Erschienen ist der Roman 1787. Schober giebt allerdings 1786 als Jahr der Veröffentlichung an,[3]) ich habe indessen in zeitgenössischen Schriftwerken nirgends eine Notiz für diese Angabe finden können. Alle Rezensionen z. B., die mir vorlagen, bezogen sich auf die Ausgabe von 1787,[4]) es fand sich auch keine Bemerkung, dass vielleicht der erste Theil des Romans ein Jahr früher veröffentlicht worden wäre, und ich bin deshalb, bei dem Mangel einer ersten Ausgabe, zu der Überzeugung gekommen, dass sich die Drucklegung des Romans möglicherweise über Erwarten lange verzögerte, so dass er erst 1787 zur Versendung kam. —

Man hat an dem Ardinghello namentlich zweierlei getadelt: die unkünstlerische Form und den theilweise unsittlichen Inhalt. Der erste Vorwurf bezieht sich hauptsächlich darauf, dass der Strom der Erzählung zuweilen fast vollständig in dem, allerdings goldhaltigen, Sande der Kunstbetrachtungen verschwindet; der andere darauf, dass der Verfasser bei der Ausmalung sinnlicher Scenen seiner all zu üppigen Phantasie nicht Zügel anlegte. Beide Vorwürfe sind durchaus gerechtfertigt, und es wäre lächerlich, diese

---

[1]) Laube, Schriften, Bd. I. S. LXLII.

[2]) Joh. Schober, S. 101. H. Pröhle, S. 163.

[3]) Joh. Schober, S. 102.

[4]) Auch Jördens, II. 347 giebt ausdrücklich 1887 als erste Ausgabe an.

beiden grossen Mängel hinwegleugnen zu wollen. Vielleicht liesse sich aber doch einiges zu Heinses Entschuldigung anführen. Heinse hatte im Ardinghello ein Werk geschaffen, dem man bis dahin kaum etwas ähnliches an die Seite setzen konnte. Es war eine durchaus neue und eigenthümliche Erscheinung, die hier in den Gesichtskreis des Lesers trat, eine Mischung von Traum und Wirklichkeit, in welcher leider das Historische von dem Phantastischen zu sehr überwuchert wurde, ein Fabelwesen von fremdartigem Ansehen, im Ganzen aber doch mehr barock-interessant als liebenswürdig-anziehend. Ohne Zweifel hat Heinse die Absicht gehabt, dem historischen Element in seinem Werke die ihm gebührende Geltung zu verschaffen. Ohne einen kulturgeschichtlichen Roman schreiben zu wollen, war er doch der Überzeugung, dass der Hintergrund, auf welchem sich die Ereignisse eines Romans abspielen sollten, ein kräftigeres und energischeres Lokalcolorit verdiente, als man bisher zu geben gewohnt war. Scheiterte doch die Ausarbeitung des „Apelles", wie ich schon früher nachwies, an seiner Unfähigkeit, sich von dem künstlerischen Leben Griechenlands eine feste und bestimmte Vorstellung machen zu können, und erkannte er doch jedenfalls klar genug, wie falsch es war, wenn Wieland sich mit seinen Erzählungen immer in einer erträumten Idealwelt bewegte. Ist aber diese Ansicht richtig, dass Heinse sich mit dem Ardinghello mehr als je auf den Boden realen Lebens stellen, dass er ein Gemälde italienischer Kunst und Gesellschaft im 16. Jahrhundert geben wollte, so ist damit auch der Gesichtspunkt gefunden, von welchem aus wir den Roman betrachten müssen, um dessen auffallende Sonderbarkeiten in der Form, das Unkünstlerische in der Anlage und Ausführung begreifen und erklären zu können.

Mit dem Willen, den unbedingt nöthigen Anforderungen an historische Wahrheit und Treue gerecht zu werden, verband sich bei Heinse leider nicht das Können, diese Anforderungen zu erfüllen. Es fehlte ihm der historische Sinn, der historische Instinkt — wenn ich so sagen darf —: die Kunst, sich in die Vergangenheit zu versenken, deren Thun

und Treiben, Gefühle und Empfindungen lebendig zur Darstellung zu bringen. An diesem inneren Widerspruch, an diesem Zwiespalt zwischen Wollen und Können krankt der Ardinghello. Nur zu bald wird der Verfasser sich seines Unvermögens bewusst geworden sein, leibhaftig jene längst entschwundene Zeit auferstehen zu lassen. Wie sehr er sich auch gemüht haben mag, Scenen und Ereignisse, die damals wirklich vorgekommen sein können, mit den brennenden Farben eines Paolo Veronese zu malen, so mochte er gleichwohl den ungeheueren Unterschied fühlen zwischen dem Bilde, wie er es wünschte, und dem, wie er es wirklich schuf. Möglicherweise hat das Gefühl des Unmuthes, seine Absichten in dieser Hinsicht nicht verwirklichen zu können, ihn zeitweilig so übermannt, dass er von der eigentlichen Erzählung ganz abkam und sich auf sein natürlichstes Gebiet, die Beschreibung von Kunstwerken beschränkte, um aber schliesslich doch wieder den Faden der Romanhandlung aufzunehmen. So erklärt sich der Umstand, dass wir in der ersten Hälfte des Ardinghello die grösste Fülle der Ereignisse, die meiste Handlung haben, und dass diese Ereignisse ein ganz deutliches und bestimmtes Lokalcolorit tragen, dass ferner der historische oder besser der culturgeschichtliche Hintergrund ganz gut erkennbar ist. Wenn auch Zeiten und Sitten nicht mit breiter Ausführlichkeit gemalt sind, so lassen doch einzelne scharfe Streiflichter eine ganz bestimmte Epoche, ganz bestimmte sociale und politische Verhältnisse erkennen. Namentlich ist das Verhältniss Ardinghellos zu Mark Anton durchaus der Wirklichkeit und der historischen Wahrheit entsprechend. Solcher vornehmer Banditen, wie der durch Raub und Mord reich und mächtig gewordene Mark Anton, solcher heissblütiger, rachedurstiger Edelleute, die den Tod eines ihrer Anverwandten noch nach Jahrzehnten zu ahnden wissen, und die, einen Mord blutig zu rächen, für ein Verdienst, wohl gar für ein gottgefälliges Werk halten, solcher thatkräftiger und energischer, von glühendem Hass, aber auch von glühender Liebe beseelter Charaktere gab es thatsächlich. Ich wies bereits an einer anderen Stelle auf die Lebensgeschichte des

Benvenuto Cellini hin als auf eine authentische Quelle zur Kenntniss italienischen Lebens im 16. Jahrhundert. Lesen wir diese Denkwürdigkeiten, so werden wir auf Einzelheiten stossen, die eine frappante Ähnlichkeit mit gewissen Zügen in Heinses Roman haben. Ardinghello erinnert direkt an Benvenuto selbst. Dasselbe lodernde Feuer der Kunstbegeisterung und Sinnlichkeit, dieselbe Naivetät, ja verletzende Offenheit in Bezug auf geschlechtliche Verhältnisse, dieselbe stolze Kühnheit Höheren gegenüber, dieselbe Entschiedenheit des Handelns bei drohenden Gefahren, dieselbe Entschlossenheit des starken, nur auf sich selbst angewiesenen Mannes, dieselbe thätige Antheilnahme an verschiedenen Künsten — Benvenuto war Bildhauer, Erzgiesser und Dichter, Ardinghello Maler, Dichter und Sänger —, dieselbe Fertigkeit in Führung der Waffen, derselbe Hass, dieselbe Rachsucht gegen Feinde und Nebenbuhler: kurz eine überraschende Gleichartigkeit in inneren wie äusseren Verhältnissen, in Charakter und Persönlichkeit, eine Gleichartigkeit, die sich sogar auf den Geburtsort erstreckt — Beide sind Florentiner —, finden wir bei dem Einen, wie bei dem Anderen. Dass Heinse das Leben des Benvenuto Cellini gelesen hat, dass er es bei der Ausarbeitung seines Romans benutzte, ist kaum glaublich; Goethes Übersetzung wenigstens konnte ihm nicht dazu dienen, denn diese erschien, als Ardinghello längst durch den Druck verbreitet war. Auf jeden Fall aber hat Heinse verstanden, in der ersten Hälfte seines Werkes uns eine Gestalt aus jener reichbewegten Epoche italienischen Lebens plastisch vor Augen zu führen. Leider reichte seine Kraft nicht aus, auch die Umgebung Ardinghellos in das nämliche kräftige historische Licht zu rücken. Vielleicht — und dieses Moment möchte ich nicht unterschätzen — fehlte ihm auch die Lust, ja möglicherweise sogar die Gelegenheit zu eingehenden historischen Studien, durch die er sich zunächst selbst ein absolut treues Bild von dem damaligen Culturleben Italiens verschaffen konnte. Jedenfalls verflacht sich der Charakter des Ardinghello immer mehr, je unsicherer die historische Beleuchtung seiner Umgebung wird. In Rom, ja schon in

Florenz trägt seine Erscheinung nicht mehr den Stempel bestimmter Individualität, sondern die scharfen Umrisse verlieren sich in verschwommener Allgemeinheit. Andere Persönlichkeiten treten in den Vordergrund, so der Grieche Demetri so die Fiordimona. Je mehr aber Ardinghello an Anziehungskraft einbüsst, desto mehr fesseln die eingestreuten politischen und kunstwissenschaftlichen Betrachtungen unsere Aufmerksamkeit, bis zuletzt die Stiftung des Idealstaates und die Mittheilung von dessen Satzungen dem Werke einen eigenthümlichen und ganz unerwarteten Abschluss giebt.

In dem letzten Theile ist Heinse ganz aus dem Rahmen der historischen Verhältnisse herausgetreten, um in das Gebiet phantastischer Spekulation überzugehen. Die philosophischen und kunstgeschichtlichen Erörterungen, die zusammen mit Beschreibungen und Schilderungen die zweite Hälfte des Romans zum grössten Theile ausmachen, könnten ebensogut in jedem anderen Lande als Italien abgehandelt werden.

Die Idee aber, alle aufgetretenen Persönlichkeiten nach dem Archipelag zusammenzuführen und sie hier auf Naxos und Paros eine ideale Republik gründen zu lassen, in welcher jeder das höchste Glück geniessen soll, welches Menschen überhaupt beschieden werden kann — diese Idee ist so phantastisch, dass man sie absurd nennen möchte und lebhaft bedauert, wie der Verfasser einen so verheissungsvoll begonnenen, mit soviel Kenntniss und Geist weitergeführten Roman in so seltsamer Weise beendigen konnte. Wusste Heinse wirklich keinen anderen, keinen besseren Schluss für das grösste Werk, welches er bis dahin geschaffen hatte, als einen Traum seiner Einbildungskraft, war er, der Mann von 40 Jahren, der so viel Bitteres hatte erfahren müssen, der geistreiche Schriftsteller, der die Welt kannte, thöricht genug, an die Erfüllung unsinniger Hoffnungen zu glauben? Ich bezweifle das, eher möchte ich das direkte Gegentheil annehmen und das Ganze für eine Satire halten, gerichtet gegen die überschwängliche Begeisterung der Anhänger des Naturstaates. Ist es Zufall und nicht vielmehr feinste Ironie, wenn Heinse immer die eine Bestimmung in den

Gesetzen seines Staates sich durch eine unmittelbar folgende vernichten lässt? So paradox es klingt, ist es doch thatsächlich, dass die Satzungen der idealen Republik sich in ihren Wirkungen gegenseitig aufheben. Die Verehrung Gottes wird verworfen, und man erbaut den Elementen Tempel, aber errichtet zugleich eine Gebetsstätte zum Dienste — des unbekannten Gottes. Man giebt den Frauen Stimmrecht, aber beschränkt es so, dass es ganz unbrauchbar wird. Man beseitigt das Eigenthum — aber lässt Jeden sich solches erwerben.[1]) Man proklamirt Frieden und Freundschaft — aber treibt Seeraub (oder, wie Heinse sich ausdrückt, „kriegerischen Handel"): kurz, das eine Gesetz wird immer durch das andere unterdrückt, so dass es kein Wunder ist, wenn der ganze Staat zusammenbricht.

Was nun die unsittlichen Scenen anbetrifft, die der Ardinghello aufweist, so lassen sich dieselben allerdings in keiner Weise und durch kein Raisonnement entschuldigen; hier hat Heinse seiner glühenden Phantasie zu sehr die Zügel schiessen lassen und leider den Totaleindruck seines Romanes gestört. Selbst wenn man zur Vertheidigung Heinses anführen wollte, dass zu seiner Zeit der Ton in einem gewissen Theile der Literatur und in der sogenannten „guten Gesellschaft" durch französischen Einfluss ein frivoler, ja roher geworden sei, dass man Werke mit innigem Vergnügen las, in denen, wie in den Abenteuern des Chevalier von Faublas von Louvet de Couvray die intimsten geschlechtlichen Verhältnisse mit cynischer Offenheit und frechem Behagen erörtert wurden, einem Buche, welches die „gute Gesellschaft" verschlang: so ist doch dieser Einwand gegenstandslos bei einem Schriftsteller, der nicht für eine bestimmte Zeit und nicht für einen bestimmten Cirkel, sondern für die ganze gebildete Menschheit und für die Unsterblichkeit schafft. —

Es mag an diesen Bemerkungen über den Ardinghello genug sein. Den Charakter des Helden und der übrigen

---

[1]) Durch die öffentlichen Belohnungen.

auftretenden Personen zu analysiren, kann ich mir umsomehr ersparen, als dies bereits schon in genügender Weise von anderer Seite geschehen ist. Ich wende mich gleich zu dem zweiten Hauptwerk Heinses, der „Hildegard von Hohenthal."

Hildegard.

Dem Roman, denn ein solcher ist die Hildegard von Hohenthal, steht eine im December 1794 geschriebene Einleitung voran, in welcher der Verfasser ausführt, dass die Personen der Erzählung zum Theil noch lebten, weshalb er gezwungen sei, die Namen zu ändern. Die Geschichte selbst habe sich in Rom zugetragen, obgleich man es dort nicht zugeben wolle. Er erklärt sich schliesslich bereit, eine Anzahl der im Roman besprochenen Opern herauszugeben, falls sich die nöthigen Subscribenten zu diesem Unternehmen finden sollten. — Dieses Projekt, dessen Verwirklichung Heinse nicht schwer geworden wäre, da er das für seine „Italienische Bibliothek" jedenfalls schon gesammelte Material benutzen konnte, ist nicht ausgeführt worden. Ohne Zweifel hielten die unsicheren politischen Verhältnisse, die die Herausgabe eines auf Jahre berechneten Werkes sehr bald unterbrechen konnten, manchen von der Betheiligung ab. — Der Inhalt des Romans ist folgender:

Lockmann, der Held der Erzählung, ist nach einem dreijährigen Aufenthalt in Italien dem Rufe seines Landesherrn, eines rheinischen Fürsten, gefolgt und an die Spitze von dessen Kapelle getreten. Der Fürst hat ihn kennen gelernt, als er in einer Kirche auf dem Petersberge bei Erfurt die Orgel spielte. Erfüllt von dem Bestreben, seinem Lande die besten Kräfte dienstbar zu machen, zog ihn der treffliche Monarch an seinen Hof. Gegenwärtig ist Lockmann beschäftigt, mit der ihm unterstellten Kapelle das Miserere von Allegri einzuüben, vermisst aber, bei guter Besetzung der männlichen

Stimmen, eine erste Sopranistin. Er begiebt sich in den Garten des fürstlichen Schlosses und trifft hier mit Reinhold, dem Baumeister des Fürsten, zusammen. Beide unterhalten sich über Musik, werden aber in ihrem Gespräch durch das Erscheinen des fürstlichen Paares unterbrochen, in deren Begleitung sich Hildegard von Hohenthal und ihr Bruder befinden. Die Erscheinung des anmuthigen, körperlich wie geistig gleich bedeutenden Mädchens Hildegard macht einen ausserordentlichen Eindruck auf Lockmann, welcher im tiefsten Grunde seines Herzens bedauert, dass die Verhältnisse eine unüberbrückbare Kluft zwischen ihm und der lieblichen Gräfin bilden. Mit dem festen Vorsatz, jeden Gedanken an Hildegard aufzugeben, beginnt Lockmann am nächsten Morgen seine Arbeit, für seine Kapelle eine Erläuterung zu Händels Messias zu schreiben.

Wie im Ardinghello die Beschreibung der Gemälde einen breiten Raum einnimmt und Heinse uns durch die Plastik der Darstellung, die Unmittelbarkeit und Schärfe des Ausdrucks ein klares Bild des beschriebenen Kunstwerkes verschafft, so ist hier der Analyse und künstlerischen Erläuterung verschiedener Musikwerke die Kraft des Autors in vollstem Masse gewidmet, nur mit dem Unterschiede, dass Heinse einen ganz beträchtlichen Fortschritt in der Verbindung des lehrhaften mit dem erzählenden bekundet. Die Besprechungen der Compositionen stehen nicht ausserhalb der Erzählung, sondern sind mit unleugbarem Geschicke in den Gang der Handlung verwoben. Heinse zeigt sich allerdings bei seiner mehr auf das Sinnlich-Schöne abzielenden Geistesrichtung durchaus als einen Anhänger der durch ihren süssen Melodienreiz entzückenden italienischen Musik; die tiefe und machtvolle Charakteristik, die ursprüngliche Kraft und Lauterkeit in den Oratorien eines Händel versteht er nicht in dem Masse zu würdigen, wie den sinnbestrickenden Zauber der Opern eines Jomelli und Anderer. Indessen besitzt er künstlerisches Gefühl genug, die ausserordentlichen Schönheiten der deutschen Musik doch zu empfinden, und Ehrlichkeit genug, dies offen auszusprechen und auch den deutschen

Meistern Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Die Worte, welche er seinem Lockmann in den Mund legt, und die wohl seine eigene Meinung ausdrücken, bestätigen das:[1] „Die wahre Musik ist nur so lange eine, so lange der Mensch seine Natur, und die Accorde, Konsonanzen und Dissonanzen ihr ewiges Verhältniss behalten. Sie ist dieselbe bei dem Miserere von Allegri und bei Leo, Pergolesi; bei Hasse, Traetta, Jomelli, Majo; Händel, Gluck; nur bei den letzteren von minderer Schönheit und Mannigfaltigkeit, als bei den Neapolitanern.“ [2]) „Sie geht überall auf den Zweck los, den Sinn der Worte und die Empfindung in die Zuhörer überzutragen, so leicht und angenehm, dass man sie selbst nicht merkt; und das Ohr womöglich dabei zu bezaubern.“

Bei der am nächsten Morgen nach jener ersten Begegnung stattfindenden Probe zum Messias bittet Hildegard, unter die Zahl der Sängerinnen aufgenommen zu werden, eine Bitte, welche Lockmann natürlich mit jubelnder Begeisterung erfüllt, hat er doch in ihr, die eine herrliche Stimme besitzt, die so heiss ersehnte Sopranistin gefunden. Die durch die gemeinsamen Proben und Studien herbeigeführten intimen Beziehungen zwischen Hildegard und Lockmann finden ihren Ausdruck in einer Einladung, die den Überglücklichen in das Schloss der Hohenthals ruft. Er lernt hier eine intime Freundin Hildegards in Frau von Lupfen kennen, die eine ausgezeichnete Klavierspielerin ist, und ehedem, bevor sie ihre Stimme verloren hatte, eine ebenso treffliche Sängerin war. Er weiht die Damen in die Geheimnisse der Tonkunst ein und weiss den an sich trockenen Stoff so interessant zu machen, dass er bald um Fortsetzung seiner Unterweisungen gebeten wird. Die Aufführung des Messias findet statt, Lockmanns Künstlerschaar zeigt sich als sehr tüchtig, vor allem aber entzückt Hildegard durch den Schmelz und süssen Wohllaut ihrer Stimme. Der Fürst selbst ist so erfreut über den

---

[1]) Hildegard von Hohenthal. Neue Auflage. Berlin, 1804. 3 Theile. I. 63. (cit.: H. v. H. 1804)

[2]) H. v. H. 1804, I. S. 64.

Erfolg, den Lockmann errungen hat, dass er ihm eine goldene Repetiruhr zum Geschenk macht. — Der Verkehr zwischen Lockmann und Hildegard gestaltet sich immer vertraulicher, man gestattet ihm mit ihr die Werke italienischer und deutscher Meister zu studiren, was einen häufigeren Besuch des Hohenthalschen Schlosses veranlasst. Einer Einladung der Äbtissin eines benachbarten Klosters Folge leistend, begiebt sich Lockmann mit seiner Kapelle in jenes Kloster, um bei einer feierlichen Procession mitzuwirken, und lernt hier unter den Nonnen, die mit Aufmerksamkeit seinem meisterhaften Orgelspiele lauschen, eine junge Elsässerin kennen, die auf sein entzündliches Herz einen tiefen Eindruck macht. Ihr Bild verschwindet indessen vor der reizvollen Erscheinung Hildegards, der er jetzt beinahe regelmässigen Unterricht in der Theorie der Musik ertheilt. Es sei mir gestattet, das Wichtigste aus diesen Erörterungen mitzutheilen.

[1]) „Was ist Musik? Was stellt die Musik dar?

Masse und zugleich Bewegung derselben durch Töne; das reine, von allem abgesonderte Leben in der Natur und im Menschen.

Ton ist die sinnlichste Darstellung der Seele und gleichsam das wahrste Bild ihres reinen in sich selbst regenden Wesens. Veränderung derselben, Melodie, Harmonie, Disharmonie zeigt ihr Leben.

So wie die Seelen, sie mögen bestehen, woraus man will, an und für sich selbst in ihrem Wesen verschieden sind: so sind es auch die Töne nach Art der Massen und der Gefässe, die sie hervorbringen, und worin sie hervorgebracht werden.

Jeder, der nur einigermassen ein gutes Gehör hat, wird im Dunkeln seine Bekannten und Freunde auch am blossen Ton der Stimme kennen und von einander unterscheiden. Im Ton der Stimme liegt etwas charakteristisches, was die besondre Art der Nerven anzeigt, woraus ein Mensch besteht. Für einen Blindgebornen ist er die sinnliche Schönheit. Eine

---

[1]) H. v. H. 1804. I. 229 ff.

quiekende, grelle, heisere, schreiende Stimme benimmt einer Helena, einem Paris an Gestalt den Reiz."

Die Unterhaltung wird nun auf die verschiedensten Opern übergeleitet, in denen die Geschichte der Armida und des Rinaldo Gegenstand der Darstellung ist; auch Glucks Werk wird erwähnt. Den Siegeskranz erhält aber von allen Componisten Jomelli für seine Armida zuerkannt. — Das Verhältniss zwischen der jungen Gräfin und dem fürstlichen Kapellmeister erleidet durch Lockmanns Schuld eine gewisse Trübung. In seiner Brust hat sich nach und nach eine glühende Leidenschaft für die schöne Hildegard entwickelt, genährt durch das Entgegenkommen, welches sie ihm bezeugte. Hingerissen von der Gluth seiner Sinne entdeckt er ihr seine flammende Neigung in dem Augenblick, als sie sich ins Bad begeben will, findet aber anstatt Gegenliebe nur Freundschaft.

Es will uns allerdings wunderbar erscheinen, dass Hildegard die Bewerbung Lockmanns, die doch für sie sehr verhängnissvoll werden konnte, nicht in anderer, viel schärferer Weise zurückstösst. Wenn wir bedenken, welche Schmach ihr, der hochgeborenen Edeldame, von dem bürgerlichen Kapellmeister angethan worden war, so giebt es für ihr Verhalten nur eine Erklärung: ihre Liebe zu Lockmann. Dass sie ihn aber liebt, bestätigt sie selbst durch den Wunsch, in ihrem früheren vertraulichen Verhältniss zu ihm eine Änderung nicht eintreten zu lassen; giebt sie ihm zur Besiegelung dieses Freundschaftsverhältnisses doch sogar freiwillig einen Kuss. Ohne Zweifel hatte sie an dem schönen, jungen, feurigen Mann Gefallen gefunden. Es schmeichelte ihrer Eitelkeit, sich von ihm angebetet zu wissen, sie hatte sich so an seine Gesellschaft gewöhnt, dass sie ihn nicht entbehren konnte und ihn in ihrer Umgebung duldete, selbst auf die Gefahr hin sich unangenehmen, ja sogar verhängnissvollen Situationen auszusetzen. Lockmann seinerseits konnte aus diesem Betragen nur einen Schluss ziehen: den, dass er geliebt werde, ein Schluss, der umsomehr berechtigt war, als Hildegard alle Freier abwies, die sich ihr im Laufe der Zeit nahten, Freier, welche den reichsten und edelsten Familien des Landes ent-

stammten. Welcher Grund, so muss sich Lockmann fragen, hätte sie veranlassen können, die Bewerbung solcher Männer zurückzuweisen, wenn nicht die Liebe zu ihm? So diente das Benehmen Hildegards, anstatt Lockmann zu entmuthigen, nur dazu, seine Leidenschaft immer mehr zu entfachen.

Den ziemlich schwachen Widerstand, welchen sie ihm bot, mochte er für die letzten Aufwallungen adligen Blutes, für die letzten Regungen adliger Vorurtheile halten. Er glaubte vielleicht — und hatte berechtigten Grund zu diesem Glauben —, dass Sitte, Erziehung und Charakter Hildegard abhielten, den letzten Schritt zu thun, d. h. zu ihm herabzusteigen, und so beschloss er denn, sie durch einen kühnen Handstreich, durch die Brutalität der Thatsache zu sich herabzuzwingen. Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet, gewinnen die wiederholten Angriffe Lockmanns, von Hildegard die höchste Gunst zu erringen, die ein Mädchen gewähren kann, ein andereres Ansehen. Sie erscheinen nicht mehr bloss als Äusserung einer aufs höchste gesteigerten Sinnlichkeit, sondern sie sind das Mittel, die Geliebte zu gewinnen, sie sollen das Band sein, das diese unauflöslich an ihn fesselt. Indem er Hildegard seinem Willen unterwirft, hat er thatsächlich den Unterschied des Standes aufgehoben, die Kluft überbrückt, die sich zwischen ihnen ausdehnte.

Allerdings übersah dabei Lockmann, dass der Charakter Hildegards doch zu durch und durch aristokratisch war, als dass sie je hätte sein Weib werden können. Sie liebte ihn, aber mit der Zuneigung einer Edeldame, die Gefallen an einem hochbegabten, kenntnissreichen und nebenbei bildschönen Mann findet, der ihr eine willkommene Gelegenheit bietet, die Einsamkeit des Landlebens auf anmuthige und interessante Weise zu kürzen. Wenn sie ihn aber auch liebte, so lies doch ihre ganze natürliche Anlage nicht zu, dass diese Liebe je zu einer dauernden Verbindung hätte führen können, obgleich ihre dem phantastischen, ungewöhnlichen zuneigende Geistesrichtung, die sich später in ganz frappanter Weise offenbart, diesem Spiele entgegen kam, bis sie sich schliesslich doch ausser Stand

fühlte, dem stürmischen Andrängen Lockmanns Widerstand zu leisten und sich durch die Flucht seinen Bewerbungen entzog. Diese Flucht beweist am deutlichsten, dass es ihr nie wahrer Ernst mit ihrer Liebe gewesen war, und dass sie Lockmann mehr als ein Spielzeug ihrer Laune als wie als einen ebenbürtigen Geliebten betrachtet hatte, sie beweist aber auch andrerseits, wie sehr Heinse Recht hatte, nicht in der Verbindung Lockmanns mit Hildegard den Schlusspunkt zu suchen. Ihre Ehe, wenn eine solche zu Stande gekommen sein würde, wäre die denkbar unglücklichste geworden, da Hildegard eben die Edeldame des 18. Jahrhunderts nie verleugnen konnte, die bei einer hohen Geistesbildung sich über gewisse Standesvorurtheile nicht hinwegzusetzen vermochte. Sie besitzt alle Vorzüge ihrer Kaste, aber auch zugleich deren Fehler. Nicht Zufall, sondern wohl berechnete Absicht liess Heinse ihre Spielwuth hervorheben, um dadurch anzudeuten, dass sie auch von den Lastern ihrer Umgebung nicht frei war. So gewinnt das Verhältniss Hildegards zu Lockmann, der Kampf, der zwischen Beiden stattfindet, einen bedeutsamen ethischen Hintergrund: es ist der Kampf des Niedriggebornen mit dem Höherstehenden um die gesellschaftliche Gleicheit, allerdings mit brutalen Mitteln, und in der Weise geführt, wie sie jene Zeit der Umwälzung an die Hand gab. Hildegard von Hohenthal ist, als Dichtungswerk betrachtet, durchaus eine Schöpfung des Revolutionszeitalters, eine Schöpfung, in welcher das gewaltige Ringen entgegengesetzter und entgegenstrebender Elemente verkörpert ist. —

Doch kehren wir nach dieser Abschweifung wieder zu unserer Erzählung zurück.

Überzeugt von der Erfolglosigkeit eines Kampfes gegen die Leidenschaft Lockmanns, erschreckt auch durch die Nachstellungen eines Prinzen aus dem fürstlichen Hause, der gleichfalls in heisser Liebe zu ihr entbrannt ist, beschliesst Hildegard, zu einer vertrauten Freundin, der Herzogin von D . . . ., zu gehen, die ausserhalb des Landes lebt, und welche sie

ihr Benehmen ihn nicht dazu herausgefordert hätte. Bemerkenswerth ist auch die Gleichgiltigkeit gegen die sehr möglichen, höchst unangenehmen Folgen, die der Wechsel der Kleidung nach sich ziehen konnte. Sie glaubte eben Sicherheit und Gewandtheit genug zu besitzen, um jeder Lebenslage gewachsen zu sein. Der Gedanke, dass man ihr Betragen unschicklich und zweideutig nennen könne, kam ihr gar nicht in den Sinn, sie war zu sehr von aristokratischem Selbstbewusstsein durchdrungen, um sich von solchen kleinlichen Bedenklichkeiten beengt zu fühlen, die allenfalls einem Bürgermädchen kommen konnten, aber nicht ihr. In dem Gefühle ihrer thurmhohen Stellung über Andere kannte sie nur ein Gesetz: ihren souveränen Willen. Dieses aristokratische Selbstbewusstsein liess sie auch dieses Spiel mit Lockmann wagen und verlieh ihr selbst in den gefährlichsten Phasen desselben jene Sicherheit, die ihr zuletzt den Sieg gab.

In Parma macht Hildegard, immer noch in Gesellschaft der Herzogin, die Bekanntschaft eines römischen Impressario, der von ihrer Stimme so entzückt ist, dass er ihr, die er für einen Kastraten hält, anbietet, in seinem Theater in Rom aufzutreten. Nach einigen Zögern geht sie auf diesen Vorschlag ein, ganz ihrem Charakter gemäss, ohne an irgend welche Unannehmlichkeiten zu denken. Sie tritt unter dem Namen Passionei in der Oper Lockmanns: „Achilles in Skiros“ als Achilles auf und erringt einen glänzenden Erfolg.

Ganz Rom ist entzückt von ihrem Gesang und ihrem Spiel, den stärksten Eindruck aber macht sie auf einen jungen Lord, der ihr seine Hand anbietet. Sie vermählt sich auch mit ihm, reist mit ihrem Gatten nach Neapel, schickt aber vorher 500 Zechinen ihres Spielhonorars an Lockmann. Dieser, durch den alten Baumeister des Fürsten, Reinhold, adoptirt und dadurch in unabhängige Lage gekommen, erfährt von seinem Kopisten in Rom von der Aufführung seiner Oper und eilt nach Italien. Auf der Reise wird er mit Eugenie, der Schwester eines Banquiers, bekannt, mit der er sich verheiratet, als er von Hildegards Vermählung gehört hat. Er verlässt dann Italien und nimmt einen Ruf als Kapellmeister

nach M(ainz?) an, wo er später in angenehmster Stellung mit seiner Frau und einem lieblichen Knaben lebt. Sein Verhältniss zu Hildegard ist ein rein freundschaftliches geworden, und ihren beiderseitigen Standpunkt präcisirt die Letztere mit folgenden Worten:[1] „Ihr scharfsinniger Verstand und ihre reife Überlegung wird, hoff' ich, mit meiner Wahl zufrieden sein. Ich habe für unser Beider Glück gesorgt; auch Sie werden das Ihrige als kluger Mann ergreifen und sich von keinen unseligen Grillen irre führen lassen. Albernes Übel und Weh begegnet uns auf jedem Schritte, wenn wir über unsere angeborenen Verhältnisse hinauswollen.“ —

Über die Entstehungszeit der Hildegard von Hohenthal sind wir durch einen Brief von Heinse an Gleim[2]) vom 2. Juni 1796 aufs genauste unterrichtet. Darnach hat Heinse im Juni 1794 seinen Roman zu Mainz mitten unter dem Kriegsgetümmel begonnen und schon im December desselben Jahres zu Aschaffenburg die letzten Blätter und die Vorrede geschrieben. Jedenfalls haben ihm, wie auch bei dem Ardinghello, Tagebücher und sonstige Aufzeichnungen, in denen sich das Material schon ausgearbeitet vorfand, als Unterlage und willkommene Ergänzung gedient.[3]) Inwiefern Heinse persönliche Erfahrungen und Erlebnisse in die Erzählung verwoben hat, lässt sich heute mit Sicherheit natürlich nicht mehr feststellen; dass aber zu dem Bilde Hildegards Frau von Massow, vielleicht auch Jacobis Gattin, Betty, einige Züge geliefert hat, dass Heinse sich in Lockmann selbst theilweise porträtirte, ist sehr wahrscheinlich, wie auch mit Sicherheit angenommen werden kann, dass er im Hause der Massows eine Fülle von Anregungen für seinen Roman empfing. Schreibt er doch selbst, dass er mit seiner Grazie von Massow täglich zwei Stunden die Opern des Metastasio lese,[4]) berichtet er doch von den Gesprächen,[5]) welche nach dem gemein-

---

[1]) H. v. H. 1804. III, 350.
[2]) Körte II, S. 590.
[3]) Vergl. Vierteljahrsschrift f. Musik. 1887. S. 573.
[4]) Körte I, 120.
[5]) Körte I, 121, 122.

samen Mittagsmahle die Anwesenden noch längere Zeit vereinigt hielten. Wir dürfen wohl annehmen, dass Erörterungen und Auseinandersetzungen, die wir in der Hildegard finden, wie über das Duell, über die Taktik und Kriegskunst des Cäsar und seiner Gegner, über die Geschichte der Alten u. s. w., durch jene Gespräche veranlasst wurden. Dass Heinse vielleicht auch seinen Dialogen, jener Jugendschrift, die er in Erfurt verfasste, das Brauchbare entnahm und mit verwendete, habe ich bereits früher erwähnt.

So lag ihm denn, als er an die Ausarbeitung der Hildegard ging, eine stattliche Fülle reichsten Materials vor, und wir finden es wohl erklärlich, dass er die drei starken Bände seines Romans in der verhältnissmässig kurzen Zeit von sechs Monaten schrieb. Veröffentlicht wurde derselbe in drei Theilen, von denen der erste 1795, der zweite 1796 und der dritte gleichfalls 1796 [1]) erschien. Die Aufnahme, welche er bei einem Theile der Presse fand, scheint eine nicht allzu freundliche gewesen zu sein, wenigstens sprechen die mir vorliegenden Recensionen sich weit mehr in tadelndem als lobendem Sinne aus, wiewohl hierbei die schon früher gemachte Erfahrung sich wiederholt, dass ein Theil der Kritik, selbst in gelehrten Zeitungen, sich in durchaus unwürdigen Händen befand. So kann z. B. die in den Erlanger gelehrten Zeitungen vom Jahre 1796 und 1797 befindliche Besprechung der Hildegard in keiner Weise den Anspruch auf Gründlichkeit und Objektivität des Urtheils erheben. Sie ist in hämischem, absichtlich verkleinerndem Tone geschrieben, und ihr Stil weist Fehler und Mängel auf, die einen mit der Führung der Feder nichts weniger als vertrauten Verfasser errathen lassen. Man möchte sie eher für das Probestück eines angehenden Studiosen, als für die Arbeit eines gereiften Gelehrten halten. Recensent bekennt darin selbst mit schöner Offenherzigkeit, von Musik nichts zu verstehen und hat sich auch nicht gescheut, aus anderen Kritiken über die Hildegard, wie aus der im Journal „Deutschland“, ganze Stellen

---

[1]) Vergl. Erl. gelehrte Zeit. v. 1796, S. 381 u. 1797, S. 60.

abzuschreiben und ohne Angabe der Quelle in seine Arbeit aufzunehmen. —

Eine grössere Beachtung, schon wegen des sehr bedeutenden Umfanges, verdient die eben genannte, im Journal „Deutschland“ befindliche Besprechung der Hildegard. Sie erschien in zwei Abtheilungen, von denen die erste im „Deutschland“, die zweite in dessen Fortsetzung dem „Lyceum der schönen Künste“ in den Jahren 1796 und 1797 veröffentlicht wurde. Verfasst ist sie ohne Zweifel von dem Herausgeber der beiden Zeitschriften, dem Kapellmeister Reichardt. Wenn Reichardt auch seinen Namen nicht ausdrücklich genannt hat, so kann doch aus verschiedenen Gründen ein Zweifel über seine Autorschaft nicht bestehen, wie denn auch Hans Müller in seinem Aufsatz über Heinse in der „Vierteljahrszeitschrift für Musikwissenschaften“ ihn als Verfasser bezeichnet hat.

Nach einer ziemlich weitschweifigen Einleitung kommt Recensent zur Besprechung der Hildegard selbst. Er nennt das Werk einen Afterroman, der es mit der Musik treibe, wie der „Ardinghello“ mit den bildenden Künsten, und der, wie jener, dem wahren Studium der Kunst und dem guten Geschmack direkt schädlich sei. Zwar habe man im Grunde nicht viel zu besorgen, da das Werk, vom ästhetischen Standpunkt aus betrachtet, zu abgeschmackt sei, um einen nachtheiligen Einfluss fürchten zu lassen, „wenn nicht einige lebhafte Naturschilderungen und hohe glühende Farben dem Dinge etwas anziehendes und in den Augen der Gebildeten wohl gar poetischen Werth gäben.“

Es folgt nun eine Inhaltsangabe in jenem hämischen Tone, der die bewusste Absicht, zu verkleinern, in jeder Zeile verräth. Es ist das der Ton, welcher von allen denen mit Vorliebe angewandt wird, die den Werth eines Kunstwerkes in den Augen Anderer herabsetzen wollen, der Ton, welcher, wie Hebbel einst bewiesen, es möglich macht, selbst eine Dichtung, gleich dem Shakespeareschen Othello, als ein albernes Possenspiel hinzustellen.

Recensent geht dann auf den musikalischen Theil der

Hildegard ein und sucht an zwei Beispielen, dem Miserere von Allegri und einer Oper, der „Olimpiade“ von Jomelli, die Heinse beide ausführlich analysirt hat, dessen Irrthümer nachzuweisen.

Wir können und wollen ihm auf seiner musikalischen Wanderung nicht folgen, da es zu weit führen würde, eine Kritik jener Kritik zu geben, nur so viel sei gesagt, dass Recensent auch hierbei von persönlichen Antipathieen nicht frei und noch weit entfernt von einer objektiven Würdigung ist. Heinse wollte in seinem Roman die Musik, namentlich die Kirchen- und Theatermusik popularisiren, einen grösseren Kreis von Gebildeten auf sie aufmerksam machen und ihre Schönheiten der Allgemeinheit bekanntgeben. Deshalb verflocht er in die Erzählung die Analyse verschiedener Opern- und Kirchenmusiken. Dass er diejenigen auswählte, die er für die ausgezeichnetsten hielt, beruht auf seiner subjektiven Auffassung und kann ihm nicht in dem Masse zum Vorwurf gemacht werden, wie dies von Seiten des Recensenten im „Deutschland“ und im „Lyceum“ geschehen ist. Keine Aufgabe ist so schwierig, als das absolut Gute in der Kunst da bestimmen zu wollen, wo mehr das individuelle Gefühl als die gegebene Regel entscheidet. Die Ansichten über dieselbe Frage werden selbst bei den Höchstgebildeten ganz verschieden ausfallen und mehr oder weniger immer von deren kunstwissenschaftlichem Bildungsgange, ihrer Umgebung u. s. w. abhängen. Mit Shakespeare wusste ein Voltaire nichts anzufangen, und Wagner wurde Jahrzehnte hindurch mit seiner Zukunftsmusik ausgelacht. Ähnlich liegen die Verhältnisse auch bei Heinse. Er wählte, gewissermassen als Musterbeispiele, diejenigen Sachen aus, die ihm zu seinem Zwecke am besten erschienen. Dass er bei der Besprechung der Opern zuweilen etwas zu weit ging — wie dies Recensent ihm vorwirft, obwohl ich das durchaus nicht behaupten will — und vielleicht Schönheiten in das Musikwerk hineinlegte, die nur sein phantasievoller, feuriger Dichtergeist empfand, von denen aber ein anderer beim blossen Lesen der Partitur nichts fühlte, ist sehr leicht möglich. Bei dem

Anhören eines Musikstückes werden in erster Linie die Sinne in Erregung versetzt, sie werden erhoben oder erschüttert; der Verstand sucht dann erst in zweiter Reihe die durch die Sinne gefühlten, besser geahnten Schönheiten zu erklären. Aus diesem Grunde konnte vielleicht der Recensent manches tadeln, weil nicht begreifen, was Heinse als wahrhaftige und lebendige Schönheit gefühlt hatte.

Wie übrigens Recensent vor keinem Mittel zurückschreckt, seinen Gegner, Heinse, zu verkleinern, ihn lächerlich zu machen, beweist seine Art zu citiren. Er scheut sich nicht, das Verfahren gewissenloser Pamphletisten zu beobachten, einzelne Stellen aus dem Zusammenhang herauszureissen, sie willkürlich zu verändern und so den Sinn dessen, was der Verfasser sagt, zu entstellen.

So schreibt Recensent: „Die Begleitung wallt wie sanftes Licht, nicht loderndes Siriuslicht.“ I. 59. — H. v. H. 1804, I. 59 [1]) heisst es aber: „Und die Klarheit des Herrn umleuchtet sie: ist trefflich durch die Begleitung ausgedrückt, die ein sanftes Licht wallt, nicht loderndes Siriuslicht, wie das Lux perpetua bei Jomellis Requiem.“

In diesem Zusammenhange gewinnt der getadelte Ausdruck ein ganz anderes Aussehen. Ähnlich verhält es sich mit dem nächsten Citat: I. 72. Recensent schreibt: „Die Harmonie (über den Namen Jesus) stellt das Gefühl der Gläubigen dar. Es ist gerade dasselbe, als wenn der Prediger auf der Kanzel bei dem Namen sein Käppchen abnimmt.“

H. v. H. 1804, I, 72 steht: „Der Name Jesus wird durch die Harmonie meisterlich herausgehoben. Dominus ist im Akkord C dur, Je in B dur und fällt durch eine Cadenz in F dur. Und im ersten Chor sogleich von Dominus in F dur, Je in Es dur und die Silbe sus in B dur. Dies scheint Kleinigkeit, ist aber bei der Aufführung von der grössten Wirkung und stellt das Gefühl der Gläubigen dar. Es ist gerade das-

---

[1]) Die Seitenzahlen stimmen zufällig mit meiner Ausgabe überein.

selbe, als wenn der Prediger auf der Kanzel bei dem Namen sein Käppchen abnimmt."

Heinse war, wie sich denken lässt, wenig von dieser Recension erbaut, von welcher ihm der in „Deutschland" erschienene Theil bestimmt zu Gesicht gekommen ist.[1])

Öffentlich trat er nicht gegen Reichardt auf, wie eine literarische Fehde überhaupt nicht nach seinem Geschmacke war; für seine intimen Bekannten aber entwarf er eine Entgegnung jener Recension, die Hans Müller[2]) erwähnt. Auch Sömmering gegenüber äusserte er sich sehr nachdrücklich, indem er schrieb:[3]) „Ich selbst muss mich bis jetzt noch bloss mit dem Beifalle der Edlen begnügen, die zugleich Kunstkenner genug sind, um dem Studium von mehreren Jahren zur grösseren Vollkommenheit der Musik in der Hildegard Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Die dem Menschen so natürliche Schadenfreude der Unwissenden, Bekannten oder sogar seinwollenden Freunde über die Schimpfwörter eines aufgebrachten Narren, der seine ganze Wissenschaft dabei erschöpft und doch nur albernes Zeug zu Markte gebracht hat, veracht' ich, oder verzeih' ich. Wir haben wenigstens das Glück, in einem Zeitpunkte zu leben, wo man einmal bekannt gemachte interessante Wahrheiten nicht lange unterdrücken kann."

Zu den Edlen, mit deren Beifall sich Heinse einstweilen begnügen musste, gehörte auch der Kurfürst von Mainz und dessen Coadjutor von Dalberg. Der Erstere war mit der Hildegard wohl zufrieden und fand das Werk schön und vortrefflich geschrieben,[4]) und Letzterer schrieb an Heinse, dass er ihm für das Vergnügen danke, welches ihm auch der dritte Theil des Romans bereitet habe, indem er zugleich bedauerte, dass es der letzte sei. Die tiefe Kunstkenntniss, die ebenso lichtvolle als interessante Darstellung derselben und das schöne historische

---

[1]) Wagner-Sömmering I, 364.
[2]) Vierteljahrsschrift f. Musik. 1887. S. 601, 602.
[3]) Wagner-Sömm. I, 367. Vergl. auch I, 360.
[4]) Wagner-Sömmering I, 356.

Gewand würden ihm den sichern und allgemeinen Beifall erwecken.[1]) Über den ersten Theil hatte sich Dalberg folgendermassen geäussert:[2]) „Mir ist kein Werk bekannt, in welchem tiefere Blicke mit einer so glühenden Darstellung vereinigt wären.“ Mit berechtigtem Stolz durfte Heinse Vater Gleim gegenüber auf solche Urtheile hinweisen, der sich gleichfalls von der Hildegard entzückt zeigte und seiner Freude über das „göttliche Mädchen“ lebhaften Ausdruck verlieh.[3]) Der Weimaraner Dichterkreis konnte sich indessen mit der Hildegard ebensowenig befreunden, wie mit dem Ardinghello, und Heinse ward von Goethe mit folgendem Distichon bedacht:[4])

Hildegard von Hohenthal.

„Gerne hört man Dir zu, wenn Du mit Worten Musik machst,
Mischtest Du nur nicht sogleich hündische Liebe darein.“

Dass eine derartige Kritik in Verbindung mit dem Urtheil Schillers über den Ardinghello die Spannung zwischen Heinse und den Weimaranern nur vergrössern musste, ist selbstverständlich. Man brauchte nicht Heinses Empfindlichkeit zu haben, um sich von so schroffen Äusserungen, so berechtigt sie auch in mancher Hinsicht sein mochten, verletzt zu fühlen. —

Hiermit sei die Reihe zeitgenössischer Beurtheilungen geschlossen, indem ich zwei Recensionen, die eine in der „Neuen allg. deutsch. Bibliothek, Bd. 25, 29 u. 31, die andere in der „Tübinger gelehrten Zeitung von 1796“, übergehe, da sie keine neuen Gesichtspunkte entwickeln. Es sei mir nur noch gestattet, über den musikwissenschaftlichen Werth des Buches, sowie über Heinse als Musikschriftsteller überhaupt einige Worte anzufügen. In Ermanglung eigener musikalischer Kenntnisse stütze ich mich hierbei auf den schon erwähnten

---

1) Wagner-Sömmering I, 367.
2) Wagner-Sömmering I, 358.
3) Körte II, 593.
4) Es findet sich unter den Xenien im 4. Bde. von Goethes Werken (Berlin, Grote, 1873) S. 107.

Aufsatz Hans Müllers in der „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft“, herausgegeben von Friedrich Chrysander, Philipp Spitta und Guido Adler, 3. Jahrgang, Leipzig, G. Breitkopf & Härtel, 1887. Er ist überschrieben: „Heinse als Musikschriftsteller“ und findet sich S. 561 ff. der genannten Zeitschrift.

Der Verfasser giebt zunächst (S. 575) eine zusammenhängende Übersicht der hauptsächlichsten Materien, worüber in der Hildegard gehandelt wird, indem er zur Vergleichung die im Nachlass Heines befindlichen, noch nicht edirten Tage- und Notizbücher anzieht, welche dem Roman zu Grunde gelegen haben. Er erhält auf diese Weise folgende Zusammenstellung, die wohl als eine Musikästhetik des vorigen Jahrhunderts angesehen werden kann.

I. Theil: Allgemeines über Musik. Was stellt die Musik dar?[1]) — Ton. Tonkünstler.[1]) — Erste Grundsätze der Musik.[1]) — Rythmus, der Zug auf deutsch.[1]) — Von der Verschiedenheit des Ausdrucks der Intervalle und Akkorde[1])... (S. 575).

II. Theil würde enthalten einzelne Kritiken über Musikwerke, die vielleicht in Besprechungen: a. der italienischen. b. der deutschen Meister, zu ordnen wären.

Im III. Theil könnte man „Allgemeines“ zusammenfassen, Er würde ausserordentlich reich an kürzeren Notizen und Bemerkungen sein, die sich in der Hildegard und Briefen, Tagebüchern und sonstigen Werken Heinses finden und allerdings meist zusammenhangslose Aphorismen wären, aber hochinteressante Aufschlüsse über die musikalischen Ansichten des vorigen Jahrhunderts geben dürften. —

Hierauf bespricht der Verfasser die Hildegard selbst in Bezug auf die darin niedergelegten Meinungen über Musik. Er gesteht dem Werke einen hohen Werth zu, den es in den reichen Erörterungen über musikalische Kunst und Kunstwerke besitzt. Namentlich lobt er die von Heinse-Lockmann

[1]) Diese Stichworte sind thatsächlich Kapitelüberschriften in dem Tagebuch Heinses.

vorgeschlagene Methode, dass der Kapellmeister die Mitglieder seines Orchesters in den Geist der vorzutragenden Musikwerke dadurch einführt, dass er ihnen an der Hand kurzer schriftlicher und mündlicher Erläuterungen die Absichten des Componisten und den Charakter seines Werkes erklärt. Heinse offenbare allenthalben eine reiche Fülle von Kenntnissen, und Manches sei von ihm *wahrer, tiefer* und *treffender* erfasst worden als von Anderen. Wenn der Verfasser auch nicht leugnen kann und will, dass sich dann und wann Widersprüche in der Hildegard vorfinden, dass zuweilen schöngeistiges Kunstgeschwätz überwiegend sei, so sollten doch Musiker und Musiktheoretiker die Lektüre dieses Buches nicht unterlassen, da es vieles Gesunde über Kunst und Kunstwerke im Allgemeinen und Besonderen enthalte.

Der Verfasser referirt dann eingehend über die in der Hildegard besprochenen Werke. Er rühmt bei der Erwähnung von Allegris Miserere (S. 583) Heinses Talent, den Charakter eines Musikwerkes treffend und klar auszudrücken, wie er auch das Urtheil, welches Heinse über Pergolese fällt als sehr gut bezeichnet. Namentlich hebt er den prophetischen Blick Heinses hervor, der das Stabat mater Pergoleses als unsterblich erkannte und damit bewies, wie gut er den Werth oder Unwerth einer Composition zu schätzen wusste. Auf diese Weise werden alle Darlegungen und Ausführungen Heinses einer sorgfältigen und gerechten Kritik unterzogen, überall erkennt der Verfasser an, mit welch scharfem Blick, mit welch lebhaftem Gefühl Heinse die Schönheiten eines Werkes zu erfassen und zu würdigen verstand, wie berechtigt aber auch andererseits sein Tadel war, und wie unparteiisch er ihn vertheilte.

Ja sogar die Erstlingsschrift Heinses — nächst den Sinngedichten —, jene bei seinen Lebzeiten nie veröffentlichten „musikalischen Dialoge“ prüft der Verfasser auf ihren musikwissenschaftlichen Werth. Er hebt namentlich den zweiten dieser Dialoge hervor, in welchem er manches Treffende über die Oper findet, und einige Äusserungen erscheinen ihm für

jene Zeit umso bemerkenswerther, weil sie bereits eine Aussicht auf die Entwicklung des musikalischen Dramas eröffnen, die sich in unseren Tagen vollzogen hat. (S. 569.) Die Bemerkungen, auf welche sich der Verfasser bezieht, finden sich auf S. 132 der Dialoge und mögen hier mitgetheilt werden: „Die Musik drückt entweder Leidenschaften oder Empfindungen aus, oder sie ist weiter nichts, als ein angenehmes Geräusch für die Ohren. Der Zuschauer muss immerfort empfinden; sobald die Empfindung unterbrochen wird, sobald die Seele wieder willkürlich denken kann, sobald ist wenigstens das Interesse an der Handlung geschwächt, wenn es nicht ganz und gar verschwunden ist. Daher waren die ersten und mittleren Opern weiter nichts, als ein Concert mit Recitativen und Arien vermischt. Die Musik war für sich, und die Poesie auch. Höchstens machten sie eine Vereinigung wie ein Paar nicht allzuzärtlicher Eheleute. Sie sollen sich aber zusammen wie die Theile des Menschen verbinden; man muss weder Poesie noch Melodie besonders unterscheiden können; sie müssen in einander zusammenschmelzen, zusammenfliessen. Und so wird die Täuschung ganz gewiss hervorgebracht werden; und die Oper wird gegen die Tragödie und Comödie allezeit das sein, was Tragödie gegen die wirklichen Handlungen der Menschen ist."

Nach diesen Äusserungen kann ich mich allerdings noch nicht entschliessen, in Heinse einen Vorkämpfer oder wenigstens Vorläufer Richard Wagners zu sehen. Er scheint mir hier nur auf eine bessere Verbindung zwischen Text und Melodie zn dringen, oder kürzer, auf eine Verbesserung der Operntexte überhaupt.

Unter dem Zusammenschmelzen von Poesie und Musik verstand Heinse wohl nichts anderes, als ein gegenseitiges Sichergänzen dieser beiden Faktoren, d. h. die Poesie, der Text sollte der Musik entsprechen, zu einer schönen Musik sollte auch nur ein wirklich bedeutender Text genommen werden, damit das Interesse der Hörer durch die untergelegten Worte immer rege gehalten würde, damit ihnen die Musik als eine künstlerische Ergänzung und Erläuterung, als

und Wissenschaften“ entrüstet hatte. Ebenso theilte ich bereits früher mit, welche weitgehenden Hoffnungen man an die „Hildegard“ und an die Ausführungen Heinses in derselben knüpfte, wie man durch sie auf den König wirken wollte, um in Berlin eine Nationaloper ins Leben zu rufen, und wie man auch, um recht sicher zu gehen, um sich ganz genau von Heinses richtigem Urtheil zu überzeugen, seine Beurtheilung von Glucks „Alceste“ mit der Musik bei den Proben verglichen und durchaus korrekt befunden hatte.[1]) Alle diese Umstände beweisen aufs Unzweideutigste, welche hohe Stellung Heinse in der Meinung seiner Zeitgenossen eingenommen hatte. —

Zeigte sich Heinse in dem „Ardinghello“ und in der „Hildegard von Hohenthal“ auf der Höhe seines Könnens, so trägt das nun folgende Werk,

Anastasia,

bereits die Spuren des nahenden Alters, des beginnenden Verfalls. In jeder Hinsicht schwächer als die voraufgehenden Schöpfungen Heinses, konnte es schon wegen seines Stoffes nicht in dem Masse, wie diese, den Beifall der Allgemeinheit erhalten. Anastasia ist eine Studie über das Schachspiel und verdient vielleicht in der Literatur desselben einen Ehrenplatz, nicht aber unter den Erzeugnissen dichterischen Geistes.

Der Autor kommt in Padua in die Gesellschaft eines Gelehrten, mit dem er einige Partien Schach spielt. Ein Engländer, der ihrem Spiele zugesehen hat, wirft die Frage auf, ob man beim Schach von Glück oder Unglück reden könne, eine Frage, die in gewissem Sinne bejaht wird. Der Autor macht dann die Bekanntschaft der Anastasia, eines jungen Mädchens, die als Meisterin im Schach gilt und erzwingt ihr gegenüber einen wiederholten Sieg.

Dies ist ungefähr der Inhalt des ersten Kapitels oder besser des ersten Briefes; denn in Briefform ist das Werk abgefasst. Der-

---

[1]) Wagner-Sömmering I, 358.

es ihm damit Ernst ist oder nicht, ob es ihn vielleicht amüsirte, Klinger damit zu reizen, will ich hier nicht untersuchen, fest steht, dass er späterhin eifrig dem Schach oblag.[1]) Dem Bestreben, die Feinheiten dieses Spieles ins rechte Licht zu setzen, haben wir wohl die „Anastasia“ zu danken. Erschienen ist das Werk 1803. —

Wenden wir uns der Betrachtung der eigentlichen poetischen Werke Heinses zu, so finden wir, dass sie nur einen geringen Theil seiner Gesammtproduktion ausmachen. Heinse war kein lyrischer Dichter, und auch zu einem Epiker im Stile Ariosts und Tassos, selbst Wielands, fehlte ihm die Ausdauer und nachhaltige Begeisterung. Dass er aber Talent und sogar sehr bedeutendes Talent besass, das beweist jenes Bruchstück eines Epos, das unter dem Namen der

Stanzen

bekannt geworden ist. Es findet sich im Anhang an die Laidion und verursachte jenen Briefwechsel zwischen Wieland und Heinse, dessen ich schon gedachte. Es besteht aus 56 in sehr reinen Ottave Rime geschriebenen Strophen und sollte nach der in der Vorrede ausgesprochenen Absicht des Verfassers[2]) die erste Hälfte von dem 5. Gesange eines auf 20 Gesänge berechneten Heldengedichtes sein. Der Autor hatte dazu nicht nur die regelmässige Form der italienischen Stanze mit 5 weiblichen und 5 männlichen Reimen gewählt, sondern er wollte überdies noch „allzeit den Abschnitt nach der vierten Silbe beobachten, wo Personen in lyrischer Begeisterung reden“. Die Scene war in die Zeit Alexanders des Grossen verlegt, und erst nach zehn Jahren sollte das Ganze erscheinen. Heinse verhehlt sich in der erwähnten Vorrede nicht die metrischen Schwierigkeiten eines solchen Werkes, er spricht aber auch offen aus, dass bei einem ernsthaften epischen Gedichte diese Forderungen bezüglich der Reinheit des Strophenbaues erfüllt werden müssten. Die un-

[1]) Körte II, 530.
[2]) Laube, Schriften V, 221.

gleichen Jamben seien ganz gegen die Majestät eines Heldengedichtes, und die schöne Reinheit der Melodie, in welcher alle guten epischen Dichter gesungen, müsse nothwendig beibehalten werden. Ohne diesen Abschnitt könnten die Stanzen zwar den schönsten rethorischen Wohlklang, aber nicht bei der deutschen Sprache, den musikalischen haben.[1]) Über die Richtigkeit dieser Ansichten ist heute wohl nur eine Stimme. Heinse hat einen Beweis seines feinen Kunstgefühls gegeben, wenn er mit Nachdruck darauf hinweist, dass die Gesammtstimmung, der einheitliche Ton eines Epos leide, sobald die Verse willkürlich verlängert oder verkürzt, die Reime bald gekreuzt, bald paarweise seien. Er war in diesem Punkte viel weit- und scharfblickender als z. B. Wieland, der in seinem Oberon noch mit der grössten Regellosigkeit verfuhr, und Wieland selbst hat gar keinen Grund, über Heinses musikalisches Ohr zu spötteln.[2])

Die Frage ist nun: Haben wir es in den Stanzen wirklich mit einem Bruchstück eines Heldengedichtes zu thun, oder nur mit einer Studie, in der der Verfasser, ähnlich wie bei bildenden Künstlern, seine Meisterschaft in der Beherrschung des Stoffes, hier des Verses, erweisen will?

Ich glaube entschieden das letztere annehmen zu müssen. Zwar spricht Heinse auch Wieland gegenüber — in dem Briefe vom 2. Januar 1774 — davon, das Gedicht bis auf 20 Gesänge zu bringen, aber er hat dazu später nicht die mindeste Anstalt getroffen, und wir finden in seinem Nachlass oder sonstwo auch nicht eine Strophe, die zu jenem Epos gehören könnte. Ebenso wenig hat er je eine Mittheilung über den Plan desselben gemacht, und auch Gleim, der doch sonst unablässig auf Fertigstellung entworfener Werke, wie des Apelles, drang, mahnt niemals an die Vollendung eines Heldengedichtes. Vor allem aber ist der Inhalt der Stanzen so einfach, ja dürftig, dass dieselben wohl kaum zu einem grossen Ganzen gehören. Es lassen sich

---

[1]) Laube, Schriften V, 222.

[2]) Brief an Gleim vom 23. December 1773. Joh. Schober, S. 195.

zwei Theile unterscheiden, von denen der erste von Strophe 1—40, der zweite von Strophe 41 bis zum Schlusse geht. In dem ersten Theil wird eine Schäferscene, wie sie damals noch sehr in der Mode waren, behandelt. Ein Jüngling, Kleon, belauscht seine Geliebte im Bade und überwältigt sie. Das ist die ganze Handlung. Im zweiten Theil sehen wir diesen jungen Mann im Elysium, umgeben von Uranien, den Grazien, den Musen u. s. w. Wir könnten diesen zweiten Theil vielleicht als eine Fortsetzung der Laidion betrachten, aber nimmermehr das Ganze für das Fragment eines grossen Epos halten; Fäden, die an Vorhergegangenes anknüpfen, Spuren, welche auf Folgendes hinweisen, finden wir nirgends. In der Vorrede sagt der Verfasser, dass die Stanzen der Zeit nach in die Epoche Alexanders des Grossen verlegt seien, aber auch hiervon lässt sich absolut nichts spüren. Ich vermuthe, dass Heinse diese Bemerkung nur gemacht hat, um die allzusinnliche Behandlung seines Gegenstandes wenigstens in etwas zu entschuldigen. Denn ein derartiges Gemälde von üppigstem Reiz war in einer Culturperiode, wo die Menschen beiderlei Geschlechtes in ungleich freierer Weise mit einander verkehrten, noch am ehesten begreiflich.

Die Stanzen enthalten vorwiegend Schilderungen der sinnlichsten Art, allerdings von einem brennenden Feuer durchglüht, und eben der Umstand, dass Schilderungen überwiegen, noch dazu Schilderungen solcher Gestalt, bringt mich auf die Vermuthung, dass wir in dem Gedichte nur eine Studie vor uns haben. Heinse wollte eine Probe seiner Versgewandtheit geben und zeigen, dass man sehr wohl die italienische Stanze in einem grösseren Gedichte anwenden könne. War dies seine Absicht, so ist er auch wegen der Wahl seines Sujets wenigstens in etwas entschuldigt; denn dann tritt der Inhalt zu Gunsten der Form in den Hintergrund; und es lässt sich auch begreifen, dass er lieber eine Scene wählte, die seine Einbildungskraft reizte, sie mit Feuer und Leidenschaft erfüllte, als dass er seine Kunst an einem kalten und trockenen Gegenstand versuchte. Was nun die Verse selbst betrifft, so sind sie des höchsten Lobes würdig.

Die Schwierigkeiten, welche die Ottave rime bieten, sind glänzend überwunden, und Heinse hat seine Meisterschaft in der Behandlung dieses eigenartigen Metrums voll und ganz erwiesen. Er hat gezeigt, dass er, was Verskunst anlangt, unter die ersten Dichter seiner Zeit gehört. Wir müssen es aufs lebhafteste beklagen, dass er nicht Ausdauer und Energie, vielleicht allerdings auch nicht Ruhe und Sammlung genug besass, um seine Kraft an eine grosse, seinem reichen Talente entsprechende Aufgabe zu wagen; wir hätten von seinem feinen Formsinn, seinem eminenten Kunstgefühl sicherlich bedeutendes erwarten dürfen.

Erschienen sind die Stanzen zusammen mit der Laidion, als ein Anhang zu diesem Roman im Jahre 1774. Wann sie entstanden sind, ist heute nicht mehr mit Bestimmtheit nachzuweisen. Eine Stelle in dem Briefe vom 2. Januar 1774 an Wieland, worin Heinse sagt, dass eine Abschrift des Gedichtes einer Dame von unverdächtiger Tugend vorgelegen hätte, lässt fast vermuthen, dass Frau von Massow dasselbe gesehen, und dass es noch in ihrem Hause, also zwischen Oktober 1772 und März 1773 geschrieben worden sei.

Von den zeitgenössischen Urtheilen führe ich das der Allg. deutsch. Biblioth. Bd. 25, I, S. 231 ff. an, welches lautet: „Als ein Anhang ist von dem Herausgeber des Werkes" (der Laidion) „ein Fragment von einem Heldengedicht unseres Verfassers zu einer Probe des Ganzen hinzugefügt worden, welches uns von den poetischen Talenten desselben recht grosse Erwartungen eingeflösst hat. Er hat sich selbst die gewiss nicht unbedeutenden Schwierigkeiten dabei aufgeworfen, dass er die regelmässige Form der italienischen Stanze mit fünf weiblichen Reimen gewählt und noch dazu den Abschnitt nach der vierten Silbe beobachtet hat, sobald Personen in lyrischer Begeisterung reden.

Das Ganze soll aus 20 Gesängen bestehen, aber erst nach zehn Jahren erscheinen. Wir wünschen dem Verfasser Gesundheit, Kraft und Muth genug, ein Werk zu vollenden, welches, den gegebenen Proben nach zu urtheilen, unserer Literatur Ehre machen dürfte. Sein poetischer Geist ver-

bindet mit einem brennenden lyrischen Feuer die sanften, blühenden, wollustathmenden Phantasien der guten italienischen Dichter, die er sich ganz zu eigen gemacht zu haben scheint. Alles, worum wir den Verfasser zum Beschluss etwa noch zu bitten hätten, wäre dieses, dass er bei der Ausarbeitung dieses Gedichtes den geringeren Ruhm eines vortrefflichen wollüstigen Dichters dem grösseren eines vortrefflichen moralischen Dichters nachsetzen und zu diesem Behufe die bekannte Sentenz des Phädrus: Duplex libellus est — recht tief in seine Dichterseele prägen möge.“ —

Was die übrigen

Dichtungen

Heinses anlangt, so sind sie so unbedeutend, dass sie eine nähere Besprechung kaum verdienen. Die poetischen Erzählungen: „Die eilfertige Schäferin“ und „Die Schäferstunde“ sind im Geschmack Wielands geschrieben und weisen ausser einer flüssigen und anmuthigen Diktion keine Vorzüge weiter auf. Ihr Inhalt ist gänzlich unbedeutend. Von den lyrischen Poesieen Heinses sind die Besten Übersetzungen aus Petrarka, der Sappho und anderen, neueren wie älteren, Autoren. Er spricht sogar in einem Briefe an Sömmering von einer vollständigen Übertragung der Werke der Sappho:[1]) „Die Oden der Sappho habe ich längst besser und deutscher übersetzt; damals hatte ich eine sonderbare Grille von Treue im Kopfe; die schwärmerische, jugendliche Zärtlichkeit, die keine Silbe missen will, gehört nicht fürs Publikum.“ Offenbar beziehen sich diese Äusserungen auf die bereits in Erlangen 1772[2]) begonnene und in Düsseldorf jedenfalls fortgesetzte Übersetzung der Sappho.[3])

Schon in Erfurt hatte Heinse sich mit Petrarka beschäftigt. Er hatte seinen Sinngedichten eine Übersetzung der 27. Ode, sowie des 120. Sonetts desselben beigegeben,

---

[1]) Wagner-Sömmering I, S. 352.
[2]) Körte I, 47.
[3]) Vergl. Leben der Sappho in der „Iris“.

von denen namentlich die erste Beifall fand. Wieland wollte ihn zu einer vollständigen Übertragung des italienischen Lyrikers veranlassen (Körte I, 19), indessen brachte der Weggang Heinses von Erfurt diesen Plan zum Scheitern; auch scheint Heinse selbst nicht viel Lust dazu besessen zu haben.[1]) Seine Beschäftigung mit Petrarka hatte jedoch wenigstens den Erfolg, dass er 1774 eine Schrift: „Nachrichten zum Leben des Petrarcha" veröffentlichen konnte.[2]) Ungleich mehr Nutzen sollte Heinse indessen aus dem Studium der beiden, ihm auch geistig näherstehenden grossen Epiker Italiens, des Tasso und des Ariost, ziehen. Er schrieb nicht nur für die Iris ein „Leben des Torquato Tasso", sondern übersetzte sowohl den „Rasenden Roland" wie „Das befreite Jerusalem". Die Biographie Tassos ist mit Liebe und Einsicht verfasst; wenn man auch keine historisch-kritische Untersuchung und dem entsprechende Resultate erwarten darf, so zeugt doch die Darstellung Heinses von Geschick und Geschmack. Überdies muss man erwägen, dass ihm durch den Charakter der Iris, als Damenjournal, sowie durch den Mangel an authentischen Quellen bestimmte Grenzen gezogen waren. — Von den in Aussicht genommenen Übertragungen des Ariost und Tasso wurde die des Orlando furioso zuerst vollendet. Sie sollte Heinse den Weg nach Italien bahnen, und obgleich er kein begeisterter Freund von Übersetzerarbeiten war, hielt er doch treulich bei dem einmal begonnenen Werke aus. Es beschäftigte ihn hauptsächlich in der Zeit, als er von der Redaktion der „Iris" zurückgetreten war, also in dem Jahre 1776. Bereits in Halberstadt hatte er mit der Übersetzung begonnen, wenigstens erwähnt er unter den für die „Iris" bestimmten, also wahrscheinlich schon fertiggestellten oder zum mindesten in Angriff genommenen Beiträgen „Stücke aus Ariost und Tasso." [3])

Dringendere Arbeiten nöthigten ihn, den Plan einer voll-

---

[1]) Körte I, 19.
[2]) Körte I, 201.
[3]) Körte I, 161.

ständigen Übertragung bis zum Jahre 1776 liegen zu lassen, am 19. März 1776 aber konnte er an Gleim schreiben, er sei bereit, für den Bücherverlag Bürgers den Ariost beizusteuern, der eigentlich sein Mann unter den Italienern sei, den er innig liebe und in sich fühle, wie sein eigenes Leben.[1] „Den Tasso übersetz ich dem Volk für 150 Pistoletten, den Ariost aber werd' ich übersetzen aus Verlangen, das Schöne und Vortreffliche fortzupflanzen und gutartigen Buben und Mädchen manche frohe Stunde zu machen!“ [2])

Er scheint auch eifrig an die Arbeit gegangen zu sein und sagt, dass ihm der göttliche Ariost unsägliche Freude mache, und dass das Werk auf 5 Bücher, ungefähr 150 gedruckte Bogen berechnet sei. Ohne Mühe übersetze er an einem Tage 50 Stanzen, einen halben Gesang.[3] Es trat jedoch nochmals eine Verzögerung der Übersetzung ein, da die Gemäldebriefe während des folgenden Jahres, sowie andere Arbeiten ihn fesselten. Erst am 24. Januar 1779 schreibt er wieder an Gleim,[4] er sei jetzt am Ariost und übersetze drauf und drein. Vor künftigem Winter werde er aber schwerlich fertig werden. Hätte er ihn nicht einmal begonnen, so würde er ihn kaum ein zweites Mal anfangen. Nun aber wolle er das göttliche Gedicht nicht unvollendet liegen lassen.

„Das göttliche Gedicht,“ fährt er fort, „ist schon werth, dass man sich mit einer Übersetzung davon abgiebt, die den Sinn unverfälscht darstellt, sodass das Ganze einleuchtet und man sieht, wie die herrlichsten Menschen seit einigen Jahrhunderten davon bezaubert worden sind. Von Mauvillons seiner darf man gar nicht reden; von 5000 Stanzen hat er nicht eine übersetzt, dass man sagen könnte — sie wäre gut. Und Werthes hat den Ariost travestirt; ich wüsste nicht, was ich lieber wollte gethan, als seine Übersetzung

---

[1]) Körte I, 230.
[2]) Ebenda.
[3]) Körte I, S. 237.
[4]) Körte I, S. 393.

gemacht haben. Das heisst so recht einen Höllenbrand von Sklaverei im Leibe haben, eigne Hand an sich legen, seinen Geist unerhört auf die Folter spannen und ihm einen Herzensstoss nach dem andern, Stanze vor Stanze, geben. Geradebrechtes Deutsch, verschraubter, burleskirter Sinn und genothzüchtigte Reime empören einen an allen Orten und Enden. Es kränkt mich in der Seele, wenn Jemand seine schöpferische Kraft so ärgerlich herumhudelt.... Welch ein abenteuerlicher Einfall, erst jede Stanze, wie sie ist, übersetzen und dann einzeln in diese das schwere achtzeilige Silbenmass mit drei rein klingenden, deutschen, weiblichen Reimen und drei männlichen, nebst zwei weiblichen wieder, woran noch keiner zu hören, noch zu sehen ist, hineinbannen und bändigen und ans Joch würgen, ohne weiter etwas von sich hinzuzuthun; und so 5000 Stanzen nach einander fort, mit immer vorgeschriebenem Silbenmass und Sinn endreimen wollen... und sich Glück versprechen!“ [1])

Ich habe diese Stelle im Wortlaut angeführt, weil sie uns die Grundsätze erkennen lässt, die Heinse bei den Übersetzungen der Italiener leiteten. Er hielt es für unmöglich, den Ariost im Versmass des Originals zu verdeutschen, hierbei nichts eigenes hinzuzufügen und doch eine gute Übersetzung zu geben. Er glaubte die metrischen Schwierigkeiten unüberwindlich und wählte deshalb lieber einfache Prosa, die ihm volle Freiheit der Bewegung und des Ausdrucks gestattete. Aus eben diesem Grunde ist wohl auch ausser den Stanzen nie ein grösseres Gedicht von ihm in Ottave rime erschienen. Indessen arbeitete er, wie gelegentliche Nachrichten[2]) beweisen, rüstig an seiner Übersetzung fort, die er im März 1780 glücklich vollendet hatte.[3]) Erschienen ist das Werk 1782 zu Hannover in 4 Theilen. Ich theile von zeitgenössischen Beurtheilungen nur die in der Allg. deutsch. Bibliothek, Bd. 61, St. I, S. 126 befindliche

---

[1]) Körte I, 393 f.
[2]) Körte I, 396.
[3]) Körte I, 412.

mit. Sie lautet: „Roland der Wüthende. Herr Heinse, der sich durch seine geschickte Verdeutschung des befreiten Jerusalem[1]) und durch die geistreiche Lebensbeschreibung des Tasso schon dem Publikum als einen gründlichen Kenner der italienischen Sprache und einen Mann von feinem Geschmack gezeigt hat, erwirbt sich durch diese Übersetzung des Wüthenden Roland ein neues, gleichfalls nicht geringes Verdienst, das ihm jeder unparteiische Richter gewiss mit Freuden zugestehen wird." Recensent lobt dann die Übertragung des Originals in Prosa und nicht in Stanzen, „so sehr ihm (Heinse) diese auch sonst zu glücken pflegen." Am Schlusse werden einige sprachliche Härten gerügt.

Zusammen mit dem Ariost hatte Heinse den Tasso übertragen wollen. Er kam aber erst in Italien dazu, seinen Plan zu verwirklichen. Ich habe an anderer Stelle bereits die einzelnen Phasen dieser Tassoübersetzung aufgeführt, kann mich also hier auf die Mittheilung beschränken, dass im Mai 1781 das Werk vollendet war. Es erschien noch in demselben Jahre in Mannheim und wurde ein Jahr später in Zürich nachgedruckt.[2]) Heinse hatte es für den Professor Klein in Mannheim gefertigt, von dem er 80 Louisdor dafür empfing.[3]) —

Es erübrigt nun noch die kleineren

Prosawerke

Heinses einer kurzen Betrachtung zu unterziehen. Sie erschienen sämmtlich in der Iris uud wurden wohl weniger durch inneren schöpferischen Drang, als vielmehr durch äussere Nothwendigkeit veranlasst. Das „Leben des Torquato Tasso"[4]) habe ich bereits berührt, ihm folgt (bei Laube) die „Armida", eine Übersetzung aus Tasso, gleichfalls in Prosa, dann das „Leben der Sappho", welches seiner Zeit viel Beifall gefunden

---

1) Nach dem Tasso 1785 geschrieben.
2) Vergl. Joh. Schober. S. 86.
3) Ebenda.
4) Laube, Schriften. Bd. X.

haben muss.[1]) Heinse beschreibt das Leben der lesbischen Dichterin und übersetzt einige ihrer Oden und Odenfragmente. Gegen die Vorwürfe späterer Jahrhunderte nimmt Heinse sie in Schutz und weist namentlich auf den Brief des Ovid als eine Verleumdung, ein Pasquill hin. Am Schluss des Aufsatzes findet sich ein Gedicht im Geschmack der Sappho, angeblich von einer Dame, deren Namen er nicht nennen dürfe. Dem Leben der Sappho folgen die „Briefe der Theano“.

Theano soll die Gemahlin des Pythagoras gewesen sein, von dessen Leben und Lehren das Wichtigste mitgetheilt wird. Getreu seiner in der „Laidion“ und auch später im „Ardinghello“ befolgten Gewohnheit, ein altes Manuscript vorzuschieben, sagt auch hier Heinse, dass er diese Briefe der Theano aus einem griechischen Original übersetzt habe. Der erste dieser an Kallisto gerichteten Briefe behandelt die Stellung der Hausfrau gegenüber der Sklavin. Theano räth, die Sklavinnen mit Güte zu gewinnen, die durchaus Bösartigen aber zu verkaufen. Im zweiten Briefe, welcher der Nikostrata gewidmet ist, verbreitet sich Theano über das Verhältniss zwischen Mann und Frau und über das Betragen der Letzteren bei einer Untreue des Gatten. Als Grundsatz wird die Behauptung aufgestellt, dass die Frau die Ausschreitung des Mannes, die ja doch nur vorübergehend sei, nicht durch unliebenswürdige Strenge noch grösser machen solle. Der dritte Brief endlich, an Eubula geschrieben, enthält vor allem Bemerkungen über Kindererziehung und vertritt die Ansicht, dass die Kinder in jeder Weise abgehärtet werden müssten. —

Vielleicht als Fortsetzung und Ergänzung dieses letzten Briefes kann die Abhandlung über die „Erziehung der Töchter“ angesehen werden. Der Verfasser behandelt erst das Verhältniss zwischen Mann und Weib, zwischen Eltern und Kindern in dem rohsten Naturzustande der Menschen und sodann in einer gesitteteren Kulturperiode. Hierauf bespricht er in dem Bilde eines wüsten, eines vernünftig und schön bebauten und schliesslich eines überzierten und so verunstalteten Gartens

---

[1]) Körte I. S. 212.

die Erziehung der Kinder und dringt vor allem auf Wahrheit im Gegensatz zu der allgemein herrschendne Überfeinerung. —

In dem Aufsatze: „Frauenzimmerbibliothek“ kommt Heinse wieder auf die Erziehung zu sprechen und giebt in grossen Umrissen an, in welchem Sinne er auf den Geist und das Gemüth eines Mädchens erzieherisch einwirken würde. Ein in seinem Sinne gebildetes Mädchen würde ohne Schaden, sondern mit Genuss und Verständniss den Hamlet, Macbeth und Othello lesen können. Er kommt dann auf Homer und Ossian zu sprechen, die er einander gleich stellt, und untersucht die Gründe, weshalb wir derartige Dichter heute nicht mehr haben können. —

An Mademoiselle Blandina S . . . . . . ist schliesslich eine Abhandlung über die „Geschichte des Kalenders“ gerichtet. Der Verfasser giebt hierin einen Überblick über die Eintheilung des Jahres bei den Griechen und Römern, über die Entstehung des Schaltjahres, die Benennung der Monate durch Romulus und Numa Pompilius, die Verbesserungen des Kalenders durch Julius Cäsar und Papst Gregorius, um mit einigen Bemerkungen über die Anwendung des alten und neuen (verbesserten) Kalenders zu schliessen. —

In allen diesen Arbeiten, die, wie ich schon sagte, ihre Entstehung der journalistischen Thätigkeit Heinses verdanken zeigt sich dieser als ein gewandter Feuilletonist. In allen Sätteln gerecht, weiss er die verschiedensten Themata mit Geschmack und Geschick zu bearbeiten. Wenn auch sein Wissen, gleich den meisten seiner damaligen und theilweise auch heutigen Berufsgenossen mehr in die Breite als in die Tiefe geht, wenn auch sein Urtheil oft mehr oberflächlich als gründlich ist, so ist seiner Darstellung doch eine gewisse anmuthige Frische und Natürlichkeit nicht abzusprechen, und er wird selbst bei den trockensten Materien nicht langweilig. —

Es erübrigt nun noch wenigstens einen Blick auf diejenigen Arbeiten zu werfen, welche Heinse zugeschrieben worden sind. Zu diesen gehört in erster Linie „Fiormona“. Es ist dies eine Geschichte in Briefen, in welchen erzählt

wird, wie ein deutscher Kunstjünger, Karl, sich in Fiormona verliebt, mit ihr die Liebe in freister Weise geniesst, aber schliesslich von einem Nebenbuhler ermordet wird. Der Roman, wenn man ihn so nennen darf, spielt in Neapel und erschien 1794 in Berlin bei Nauck. Schon Laube hat ihn als unecht verworfen und auch den Verfasser: Meyer aus Bramstedt genannt. Ebenso hat sich Schober mit dem Werke beschäftigt, um zu denselben Ergebnissen wie Laube zu kommen. Ich habe den Untersuchungen Beider nichts hinzuzufügen. Alle Gründe, die man anführen könnte, sprechen gegen Heinses Autorschaft, sodass diese Frage als endgiltig gelöst angesehen werden darf. Ebensowenig war Heinse der Herausgeber des „Mainzer Landsturmkalenders". Er erklärt in einem Briefe an Gleim vom 23. Oktober 1799 ausdrücklich, dass er mit diesem Kalender nichts zu thun habe, und fügt hinzu, dass ihm viele Schriften zugeschrieben würden, obgleich er seit der Hildegard nichts veröffentlicht habe.

Ich stehe hiermit am Schlusse meiner Untersuchungen. So reich bewegt wie das Leben Heinses war, so vielgestaltig waren die Äusserungen seines Geistes. Ganz ein Kind einer uns fremden Zeit, steht er uns heute fremd gegenüber. Aber er war ein bedeutender, ein hochbegabter Mensch, der unserer Aufmerksamkeit wohl werth ist, und das Leben eines solchen Mannes getreu nach den Quellen zu schildern, für die Beurtheilung seiner Werke einige neue Gesichtspunkte zu gewinnen, sein Bild im Spiegel seiner Zeit zu zeigen, dünkte mich keine unrühmliche Aufgabe.

Heinses Werke in chronologischer Ordnung.

Ich gebe in folgendem noch eine Zusammenstellung der Schriften Heinses, wie sich bei Goedecke: Grundriss . . . II. Auflage und bei Jördens, II. Bd. S. 345, 346, 347, 348 349 aufgezeichnet finden:

I. Aufsätze und Gedichte im Thüringer Zuschauer. Erfurt, 1770.

II. Sinngedichte von Wilhelm Heinse. Halberstadt, bei J. H. Gross, 1771.

III. Begebenheiten des Enkolp. Aus dem Satirikon des Petron übersetzt. I. und II. Band. Rom (Schwabach), 1773. Eine neue Auflage erschien unter dem Titel: „Geheime Geschichte des römischen Hofes unter der Regierung des Kaisers Nero aus dem Lateinischen des Petron übersetzt mit einigen Anmerkungen. I. und II. Bd. Rom (Schwabach), 1783."

IV. Die Kirschen. Berlin, 1773.

V. Laidion oder die eleusinischen Geheimnisse. Erster (einziger) Theil. Lemgo, 1774. II. Auflage. Lemgo, 1790. III. Auflage, 1799.

VI. Es erschienen dann in der „Iris" von 1774—76:
Das Leben des Tasso. Theil I, St. I, S. 33—78.
„ I, „ II, S. 3—52.

Zwei Epigramme a) Aspasia an einen schönen Jüngling I, II, 78. b) An den Abendstern I, II, 81.

Erziehung der Töchter Th. I, St. III, 1—14 und Th. II, II, 106—114.

Armida oder Auszug aus dem Jerusalem des Tasso:
Theil I, St. III, S. 15—52.
„ II, „ I, „ 28—72.
„ II, „ II, „ 83—105.
„ III, „ I, „ 5—52.
„ IV, „ III, „ 163—192.

Frauenzimmerbibliothek:
Theil I, St. III, S. 53—77.

Zur Damenbibliothek:
Theil IV, St. II, S. 150—153.

Die Leiden des jungen Werther, Journal de lecture:
Theil I, St. III, S. 78—83.

(Diese beiden Stücke sind Rezensionen, die sich nicht bei Jördens finden.)

Das Leben der Sappho:
Theil III, St. II, S. 114—150.

Ankündigung der Tassoübersetzung:
Theil III, St. III, S. 235—237.

Briefe der Theano an junge Frauen:
Theil VI, St. I, 297—317.

Geschichte des Kalenders:
Theil VII, St. I, S. 531—559.

Aus Ariosts Wüthendem Roland.

Theil VIII, St. III, S. 893—924.
(Fehlt gleichfalls bei Jördens.)

VII. Erzählungen für junge Damen und Dichter, gesammelt und mit Anmerkungen begleitet. Lemgo, in der Meierschen Buchhandlung, 1775. 2 Bände.

VIII. Im deutschen Merkur 1775, II, 75—41, IV, 33—61 und 242—263 erschienen „Briefe über das italienische Gedicht Ricciardetto und Auszüge aus demselben."

IX. Zu Schmidts Elegieen der Deutschen aus Handschriften und gedruckten Werken", Lemgo, 1776, lieferte Heinse: „Elysium", „An Daphne" (S. 153) und „An die Grazien und Musen, als Gleim krank war" (S. 169), sowie „Daphne" (S. 179). (Nicht bei Jördens.)

X. Die „Gemäldebriefe" stehen im „Deutschen Merkur" von 1776, III, S. 3 ff., IV, S. 106 ff.; von 1777, S. 117 ff., III, 60 ff. (Jördens hat: 1776, Oktober, S. 3—46. November, S. 106—119; desgl. 1777, Mai, S. 117—135, Julius, S. 60—90.)

XI. Im Deutschen Merkur von 1777 finden wir ferner: „Ariosts Zwietracht. Probe von Heinsens Übersetzung des rasenden Roland" II, S. 39 ff.; und „Übersetzung des Orlando furioso" IV, S. 145 ff.

XII. Drei Gedichte brachte der Almanach der Deutschen Musen, 1778 auf S. 184, 232, 240. (Nicht bei Jördens.)

XIII. Das befreite Jerusalem von Torquato Tasso. Mannheim, 1781. 4 Bde. Nachgedruckt: Zürich, 1782.

XIV. Drei Epigramme wurden veröffentlicht im „Hamburger Musenalmanach" von 1782 unter der Chiffre F., S. 14, 23, 73. (Nicht bei Jördens.)

XV. Roland der Wüthende, ein Heldengedicht von Ludwig Ariost dem Göttlichen. 4 Theile. Hannover, 1782—83.

XVI. Im Hamburger Musenalmanach von 1783 findet sich unter der Chiffre H. S. auf S. 45—47 „Die Erbsünde". (Nicht bei Jördens).

XVII. Im Deutschen Museum erschienen a) 1785, I, 473—515 das „Künstlerbachanal", Fragment einer italienischen Handschrift aus dem 16. Jahrhundert; b) 1785, II, S. 206 bis 232 „Über Rafael", anderes Fragment u. s. w.; c) 1786, I, S. 89—113 „Über Antiken vom ersten Rang", drittes Fragment u. s. w.

XVIII. Ardinghello und die glückseligen Inseln. Eine italienische Geschichte aus dem 16. Jahrhundert I. und II. Bd. Lemgo im Verlag der Meierschen Buchhandlung, 1787. Zweite, rechtmässige und verbesserte Auflage: Lemgo, 1794.

XIX. Hildegard von Hohenthal. Berlin, 1795—96. 3 Bde. Zweite Auflage: Berlin, 1804. Dritte Auflage: Berlin, 1838.

XX. Anastasia und das Schachspiel. Briefe aus Italien vom Verfasser des Ardinghello. Frankfurt, 1803. 2 Bde. Neue Auflagen 1815 und 1831.

XXI. Die Abenteuer einer kleinen Schweizerreise werden erzählt in einem kleinen Schreiben an den Herrn Geheimenrath Jacobi in Düsseldorf in der neuen „Iris" von 1805, S. 101—127.

XXII. Zwei ungedruckte Epigramme von Wilhelm Heinse bringt das Morgenblatt von 1808, No. 34 vom 9. Februar, S. 135.

XXIII. Heinses bibliographische Bemerkungen bei Merkel. Kritisches Verzeichniss höchst seltner Inkunabeln und alter Drucke, welche in der königlich bairischen Bibliothek zu Aschaffenburg aufbewahrt werden. Aschaffenburg, 1832.

Zum Schluss seien auch noch zwei Heinse untergeschobene Werke genannt, welche Goedeke anführt, und die nach dem Erscheinen der Laidion veröffentlicht wurden:

1. „Die Liebe ohne Vernunft, oder die Geschichte der Lais", in fünf Theilen. Rostock und Leipzig, in der Koppenschen

Buchhandlung, 1776. Unter der Zueignung steht: Geschriebe
im Julimonat 1775. F. L. N . . . . . r.

2. „Die Lais von Smyrna, oder Nachrichten zu dem Lebe
der Psycharion. Ein erotisches Fragment. Nach den
Griechischen der Nicarette aus einem Manuscript in de
Bibliothek des Milord *** übersetzt." Smyrna (Gotha), 1776

Lebenslauf.

Geboren am 27. April 1862 zu Chemnitz, besuchte ich zuerst die Bürgerschule, sodann das Realgymnasium meiner Vaterstadt, welches ich Ostern 1882 mit dem Zeugniss der Reife verliess, um mich auf der Universität zu Leipzig dem Studium der neueren Sprachen und Pädagogik zu widmen, nebenbei aber auch geschichtliche Collegien zu hören. Ostern 1888 legte ich mein Staatsexamen vor der neusprachlich-pädagogischen Sektion der philosophischen Fakultät zu Leipzig ab, absolvirte sodann das vorgeschriebene Probejahr an der Realschule zu Stollberg im Erzgebirge, war $2^1/_2$ Jahre an der Realschule des Direktor Böhme in Dresden thätig und bin gegenwärtig an der Handelsschule zu Dresden angestellt.

Carl Richard Rödel.

5195

[redacted]